

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

Paradigmas de inspiración en el "Ion" de Platón: sus causas y consecuencias en la imagen y comunicación del artista

Paradigmas de inspiração no Íon de Platao : suas causas e consequências na imagem e comunicação do artista

Paradigms of inspiration in Plato's Ion: its causes and consequences in the image and communication of the artist

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rodrigo Correa de Almeida e Sousa

Director

Francisco García García

Madrid, 2017

PARADIGMAS DE INSPIRACIÓN EN EL *ION* DE PLATÓN

SUS CAUSAS Y CONSECUENCIAS EN LA IMAGEN Y COMUNICACIÓN DEL ARTISTA

EN PORTUGUÉS: “PARADIGMAS DE INSPIRAÇÃO NO ÍON DE PLATÃO: SUAS CAUSAS E CONSEQUÊNCIAS NA IMAGEM E COMUNICAÇÃO DO ARTISTA”

EN INGLÉS: “PARADIGMS OF INSPIRATION IN PLATO’S ION: ITS CAUSES AND CONSEQUENCES IN THE IMAGE AND COMMUNICATION OF THE ARTIST”

TESIS DOCTORAL – UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Madrid, 9 de septiembre de 2015



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID**

AUTOR: Rodrigo Correia de Almeida e Sousa

DIRECTOR: Francisco García García

PROGRAMA: TÉCNICAS Y PROCESOS DE CREACIÓN DE IMÁGENES:
APLICACIONES SOCIALES Y ESTÉTICAS

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II
FACULTAD DE CIENCIAS DE INFORMACIÓN

TÍTULO: “Paradigmas de inspiración en el *Ion* de Platón: Sus causas y consecuencias en la imagen y comunicación del artista”

EN PORTUGUÉS: “Paradigmas de inspiração no *Íon* de Platão: Suas causas e consequências na imagem e comunicação do artista”

EN INGLÉS: “Paradigms of inspiration in Plato’s *Ion*: its causes and consequences in the image and communication of the artist”

AUTOR: Rodrigo Correia de Almeida e Sousa

DIRECTOR: Francisco García García

PROGRAMA: Técnicas y procesos de creación de imágenes: Aplicaciones sociales y estéticas

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II

FACULTAD DE CIENCIAS DE INFORMACIÓN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FECHA: 9 de Septiembre de 2015

A mi padre

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi director, que me motivó a superar el mero análisis de textos y me estimuló a investigar sus causas y su integración en los diferentes contextos histórico-culturales. Y a mi familia y amigos, naturalmente, por el apoyo que me dieron.

ÍNDICE

Resumen/Palabras-Clave

En español	XI
En portugués	XV
En inglés	XIX
Introducción	XXIII

1. PRESENTACIÓN

1.1. Objeto y Contexto	1
1.2. Propósito y Finalidad	3
1.3. Oportunidad	5
1.4. Justificación	7
1.5. Recursos	9
1.6. Estructura de la Tesis	11

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. El <i>Ion</i> de Platón: ¿Un diálogo actual?	17
2.2. Prefiguraciones Contemporáneas	21
2.3. Espacio en Red	25
2.4. Policronía en Tiempo Real	33
2.5. El Artista en la Era del Conocimiento	45
2.6. El Artista en Red (I): Lo que él es	55
2.7. El Artista en Red (II): Lo que dicen de él	65
2.8. El Rapsoda Ion y los Rapsodas de Hoy	77

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Objeto Formal	83
3.2. Preguntas	85
3.3. Objetivos	87
3.4. Hipótesis	89
3.5. Metodología	91

4. ANÁLISIS

4.1. LOS CAMINOS HACIA LA INSPIRACIÓN

4.1.1. De la Censura a la Revolución: La Génesis del Romanticismo Visionario	99
4.1.2. Cronología del Artista Medieval: Las Raíces del Estatuto Renacentista	115
4.1.3. El Origen de la Inspiración: De los Antiguos Aedos al <i>Ion</i> de Platón	139

4.2. EL *ION* DE PLATÓN: ANÁLISIS Y PARADIGMAS

4.2.1. El <i>Ion</i> y la Tradición	155
4.2.2. El <i>Ion</i> versus la Tradición	165
4.2.3. Una Reinterpretación del <i>Ion</i>	179
4.2.4. Primeros Paradigmas: El Sabio Injusto y el Divino Ignorante	191
4.2.5. Segundos Paradigmas: Sócrates y el Filósofo	205

4.3. CONSECUENCIAS PARADIGMÁTICAS

4.3.1. El Estatuto Neoplatónico: Miguel Ángel versus Leonardo	227
4.3.2. El Artista Melancólico y el Regreso de Platón	241
4.3.3. El Genio, la Naturaleza y la Libertad: Un Dilema Alemán	255
4.3.4. El Poeta, la Razón y la Irracionalidad: Un Dilema Inglés	269

5. CONCLUSIONES	279
6. DISCUSIÓN	
6.1. Análisis Crítico de Resultados	287
6.2. Aportaciones	293
6.3. Nuevas Líneas de Investigación	295
7. APLICACIONES	299
8. BIBLIOGRAFÍA	305

RESUMEN

Esta tesis se divide en dos partes fundamentales, ambas sobre el tema de la inspiración, aunque en momentos histórico-culturales distintos.

En la primera, empiezo describiendo en qué consiste mi trabajo, su objeto, finalidad y estructura. Después, me enfoco en el estado de la cuestión, encuadrando nuestra visión actual del tema en una cosmovisión más global, que adviene de la percepción espaciotemporal del hombre de hoy, y que empezó siendo delineada desde los mediados del siglo pasado. De este modo, hay que tener en cuenta que la inspiración es el punto común con que siempre nos deparamos en todas las *teorías implícitas de la creatividad*, así denominadas por la psicología actual. O sea, que es el elemento inherente a la perspectiva implícita, latente, que casi todos tenemos del artista, en nuestros días, de una forma instintiva, previa a nuestra consciencia. Por lo que, en la medida en que es implícita, debemos integrarla en el conjunto de mistificaciones contemporáneas del espacio y del tiempo, cuyos orígenes remontan a la formulación conceptual del pensamiento en rede, que, progresivamente, los filósofos construyeron a partir del siglo XX. En especial, los que se dedicaron al estudio de la comunicación, teniendo por base los soportes materiales de los media que, de una forma igualmente implícita, condicionaron a nuestra visión del mundo desde la era electrónica a la digital.

Posteriormente, propongo una investigación con vistas a examinar las causas y consecuencias de fenómeno del talento. Asimismo, en la segunda parte, empieza la investigación propiamente dicha. Antes de todo, averiguando las causas. Esto es, considerando las principales épocas históricas en que el concepto de inspiración estuvo especialmente presente en la cultura y en las artes, quise comprender los motivos que llevaron a las mencionadas sociedades a recibir de brazos abiertos ésta concepción del artista. ¿Cómo fue posible que los pensadores europeos hayan pasado de la actitud ultracrítica, tan emblemática de la ilustración, a la nueva visión romántica del héroe y del

genio? ¿De qué forma el artista renacentista ascendió al estatuto de divino, si pocos siglos antes, en la edad media, ni siquiera el poeta detenía el prestigio de los monjes? ¿Qué itinerario histórico y cultural estuvo en el origen de éstas transformaciones? Y por fin, ¿cómo y cuándo surgió por primera vez el mito del talento, y cuál habrá sido la primera teoría sobre el artista inspirado?

Claro está que la respuesta a esta última cuestión todos la sabemos. Desde Homero que los aedos pedían auxilio a las musas. Y quién estructuró por primera vez una tesis sobre esta temática fue Platón, en el *Ion*. Pero es justamente en este punto que nuestras inquietudes intelectuales nos hacen cuestionar todo el itinerario que hemos recorrido:

¿Estarían Homero y Platón hablando de la misma cosa? A fin de cuentas, ¿la perspectiva platónica es conservadora y tradicional o, por el contrario, absolutamente inédita? Mi hipótesis es la segunda. Y para demostrar su veracidad, me basé en los principales académicos, sobre todo desde la segunda mitad del siglo pasado, que abordaron este tema. Con todo, esta hipótesis no es una mera indagación aislada. Tiene consecuencias innovadoras para la imagen y comunicación del artista. Y es precisamente en estas consecuencias que me enfoco, defendiendo que Platón engendró paradigmas inéditos.

En el diálogo *Ion*, Sócrates obliga al rapsoda a optar entre dos nuevos estereotipos, lo del *sabio injusto* y lo del *ignorante divino*. Y el propio Platón también nos propone nuevos modelos. En primer lugar, lo de su maestro, que rechazaba la apariencia histriónica de los herederos de la poética, así como su legado en el ámbito de la comunicación – un tipo de oralidad decadente, en la opinión socrática, y que se apoyaba en la memoria escrita. En segundo, lo del *Filósofo*, con mayúscula, porque se trata de una idealización de la figura socrática.

No obstante, de forma alguna estos modelos se restringieron a la Grecia Clásica, ya que tuvieron consecuencias paradigmáticas. Ante todo, la herencia neoplatónica que, por sí misma, en lo que concierne el mito del talento, fue por veces un factor más determinante que el mero estatuto social. Y tenemos casos que lo comprueban. Por ejemplo, Leonardo ya vivió en un tiempo en que el artista tenía el mismo prestigio que el intelectual letrado, pero no por eso fue considerado un genio sagrado, iluminado por los dioses. Mientras que, en contrapartida, varios siglos antes, en plena medievalidad – o sea, en una era mucho menos favorable a la reputación del artista – se decía de Caedmon que era divinamente inspirado, y tan solo por influencia del neoplatonismo. Ya, por ejemplo, Miguel Ángel lo

tenía todo: vivió en el momento adecuado, el cinquecento, y según los dictámenes del filósofo de la academia; y lo mismo se aplica a la figura renacentista del melancólico.

Por fin, pocos siglos más tarde, tenemos el romanticismo, repleto de conflictos y dilemas. En primer lugar, lo del idealismo alemán; entre el genio, la naturaleza y la libertad. En segundo, el inglés; entre la razón, la irracionalidad y el poeta. Pero todos ellos advienen de Platón, son consecuencias paradigmáticas del *Ion*. Y por ventura habrá sido justo ese el motivo del éxito de Shelley y de la interpretación que hizo del histriónico rapsoda, en su traducción de la mencionada obra.

De este modo, y de vuelta a nuestro siglo, si es verdad que nuestra mente se moldea no sólo por los argumentos conscientes con que debatimos en la academia, pero también – o sobre todo – por las mistificaciones culturales que se enraízan a partir del sesgo que los media nos proporcionan – en particular del espacio y del tiempo – es igualmente verdad que las podemos descortinar a través de la exegesis. En este caso, desvelando los orígenes del mito del talento, así como las épocas históricas en que ésta leyenda fue más preponderante, y sus consecuencias en la imagen que hoy tenemos del artista inspirado.

PALABRAS CLAVE

INSPIRACIÓN. ARTE. SESGO. IMPLÍCITO. PARADIGMA.

RESUMO

(en portugués)

Esta tese divide-se em duas partes fundamentais, ambas sobre o tema da inspiração, ainda que em momentos histórico-culturais distintos.

Na primeira, começo a descrever o que consiste o meu trabalho, o seu objeto, finalidade e estrutura. Depois foco-me no estado da questão, enquadrando a nossa visão atual do tema numa cosmovisão más global, que advém da perceção espaciotemporal do homem de hoje, e que começou a ser delineada desde os meados do século passado. Deste modo, há que ter em conta que a inspiração é o ponto comum com que sempre nos deparamos em todas as *teorias implícitas da criatividade*, assim denominadas pela psicologia atual. Ou seja, que é o elemento inerente à perspetiva implícita, latente, que quase todos temos do artista, nos nossos dias, de uma forma instintiva, prévia à nossa consciência. Pelo que, na medida em que é implícita, devemos integrá-la no conjunto das mistificações contemporâneas do espaço e do tempo, cujas origens remontam à formulação conceptual do pensamento em rede, que, progressivamente, os filósofos construíram a partir do XX. Em especial, os que se dedicaram ao estudo da comunicação, tendo por base os suportes materiais dos media que, de uma forma igualmente implícita, condicionaram a nossa visão do mundo desde a era eletrónica à digital.

Posteriormente, proponho uma investigação com vistas a examinar as causas e consequências do fenómeno do talento. Assim, na segunda parte, começa a investigação propriamente dita. Antes de mais, averiguando as causas. Isto é, considerando as principais épocas históricas em que o conceito de inspiração esteve especialmente presente na cultura e nas artes, quis compreender os motivos que levaram as mencionadas sociedades a receber de braços abertos esta conceção do artista. Como foi possível que os pensadores europeus tenham passado da atitude ultracrítica, tão emblemática do iluminismo, à nova visão romântica do herói e do génio? De que forma o artista

renascentista ascendeu ao estatuto de divino, se poucos séculos antes, na idade média, nem sequer o poeta detinha o prestígio dos monges? Que itinerário histórico e cultural esteve na origem destas transformações? E por fim, como e quando surgiu pela primeira vez o mito do talento, e qual terá sido a primeira teoria sobre o artista inspirado?

Claro está que a resposta a esta última questão todos a sabemos. Desde Homero que os aedos pediam auxílio às musas. E quem estruturou pela primeira vez uma tese sobre esta temática foi Platão, no *Íon*. Mas é justamente neste ponto que as nossas inquietudes intelectuais nos fazem questionar todo o itinerário que percorremos:

Estariam Homero e Platão a falar da mesma coisa? Afinal de contas, a perspectiva platónica é conservadora e tradicional ou, pelo contrário, absolutamente inédita? A minha hipótese é a segunda. E para demonstrar a sua veracidade, baseei-me nos principais académicos, sobretudo desde a segunda metade do século passado, que abordaram este tema. Contudo, esta hipótese não é uma mera indagação isolada. Tem consequências inovadoras para a imagem e comunicação do artista. E é precisamente nestas consequências que me foco, defendendo que Platão engendrou paradigmas inéditos.

No diálogo *Íon*, Sócrates obriga o rapsoda a optar entre dois novos estereótipos, o do *sábio injusto* e o do *ignorante divino*. E o próprio Platão também nos propõe novos modelos. Em primeiro lugar, o do seu mestre, que rejeitava a aparência histriónica dos herdeiros da poética, assim como o seu legado no âmbito da comunicação – um tipo de oralidade decadente, na opinião socrática, e que se apoiava na memória escrita. No segundo, o do *Filósofo*, com maiúscula, porque se trata de uma idealização da figura socrática.

No entanto, de forma alguma estes modelos se restringiram à Grécia Clássica, já que tiveram consequências paradigmáticas. Antes de mais, a herança neoplatónica que, por si mesma, no que concerne o mito do talento, foi por vezes um fator mais determinante que o mero estatuto social. E temos casos que o comprovam. Por exemplo, Leonardo já viveu num tempo em que o artista tinha o mesmo prestígio que o intelectual letrado, mas nem por isso foi considerado um génio sagrado, iluminado pelos deuses. Enquanto, em contrapartida, vários séculos antes, em plena medievalidade – ou seja, numa era muito menos favorável à reputação do artista – se dizia de Caedmon que era divinamente inspirado, e tão-somente por influência do neoplatonismo. Já, por exemplo, Miguel Ângelo tinha tudo: viveu no momento adequado, el cinquecento, e segundo os ditames do filósofo da academia; e o mesmo se aplica à figura renascentista do melancólico.

Por fim, poucos séculos más tarde, temos o romantismo, repleto de conflitos e dilemas. Em primeiro lugar, o do idealismo alemão; entre o génio, a natureza e a liberdade. Em segundo, o inglês; entre a razão, a irracionalidade e o poeta. Mas todos eles advêm de Platão, são consequências paradigmáticas do *Íon*. E porventura terá sido justamente esse o motivo do êxito de Shelley e da interpretação que fez do histriónico rapsodo, na sua tradução de la mencionada obra.

Deste modo, e de volta ao nosso século, se é verdade que a nossa mente se modela não só pelos argumentos conscientes com que debatemos na academia, mas também – ou sobretudo – pelas mistificações culturais que se enraízam a partir do sesgo (viés) que os media nos proporcionam – em particular do espaço e do tempo – é igualmente verdade que as podemos descortinar através da exegese. Neste caso, desvelando as origens do mito do talento, assim como as épocas históricas em que esta lenda foi mais preponderante, e as suas consequências na imagem que hoje temos do artista inspirado.

PALAVRAS-CHAVE

INSPIRAÇÃO. ARTE. SESGO. IMPLÍCITO. PARADIGMA.

SUMMARY

This thesis is divided in two main parts, both concerning the topic of inspiration, although in different historical and cultural periods.

In the first part, I begin describing the object, structure and purpose of my dissertation. Then, I focus on the state of the art, combining our current views on this topic with a larger worldview, based on the time-space perceptions of contemporary man, which started to be outlined around the middle of last century. Thus, we find that inspiration is the common ground of all implicit theories of creativity, as actual psychology describes them. Which means it is the intrinsic element of the latent and implicit perspective we have about the artist nowadays, for it is instinctive, prior to our consciousness. Therefore, as it is implicit we should integrate it among the contemporary time and space set of mystifications based on the conceptual formulation of network thinking which 20th Century Philosophers progressively shaped. Particularly those who dedicated themselves to communication studies, analyzing media physical supports which also implicitly have conditioned our worldview from electronic to digital age.

Then, I propose an investigation on the causes and consequences of the talent phenomenon. This is when the second part of my thesis as well my actual research begins. Firstly, examining the causes. That is, considering the main historical ages when the concept of inspiration was peculiarly present, both in culture and in arts, I focused on the motives which led this societies to welcome this concept with open arms. How was it possible for European intellectuals to abandon their ultra-critical and emblematic illuminist perspectives, embracing instead the new romantic view of the hero and the genius? How come the renaissance artist ascended to his divine status, considering few centuries early, in the Middle Ages, not even poets were entitled to the same prestige as that of the monks? What is the origin and which is the historical and cultural itinerary of

these transformations? And finally, when and how did emerge for the first time the myth of talent, and which was the first theory ever on the inspired artist?

Of course we all know the answer to this last question. Since the time of Homer the bards requested aid from the muses. And the first structured theory on this matter was conceived by Plato, in the *Ion*. But it is precisely at this point that our intellectual concerns make us put into question the same itinerary we have traced:

Did Homer and Plato share the same point of view on these matters? Is the platonic perspective mainly conservative, or is it absolutely new after all? My hypothesis points to the second option. And to demonstrate its veracity I based my statements on the most significant academic studies on this issues since the second half of the 20th century. For this hypothesis is not a mere isolated speculation. It implies new consequences concerning the image and communication of the artist. And it is precisely on these consequences that I focus my attention, claiming that Plato conceived innovating artistic paradigms.

In his dialogue *Ion*, Socrates makes the rhapsodist choose between two new stereotypes, the unfair wise man and the divine ignorant. And Plato himself also proposes his new models. Firstly, his own master, who rejected the histrionic appearance of the inheritors of poetics as well as their legacy regarding communication – in Socrates's opinion, a decadent kind of orality which also relied on written heritage. Secondly, The Philosopher, which was also an idealization of the Socratic figure.

However, this models did not remain historically restricted to Classical Greece, of course, they had what we may call paradigmatic consequences. Firstly, the Neoplatonist legacy, which by itself has been more of a determining cause to the myth of talent than any kind of social status. And there are some specific cases which confirm it. For instance, although living in a time when artists already shared the same prestige as the men of letters, Leonardo wasn't considered a sacred genius illuminated by the gods. On the other hand, many centuries before, in the Middle Ages – which is to say, the least favorable times concerning artists' reputation – it was said of Caedmon to be divinely inspired only because he was clearly influenced by Neoplatonism. As for Michelangelo, he just had it all: he lived in the right time and place, the cinquecento Firenze, and also according the ideals of the Philosopher of the Academia. And the same we could apply to the figure of the renaissance melancholic.

Finally, few centuries later, there was the romanticism, full of conflicts and dilemmas. The first of them, that of the German idealism, between genius, nature and freedom. The

second one, the English, between reason, irrationality and the poet. Though all of them came from Plato after all, they are paradigmatic consequences of the *Ion*. And precisely that may have been the actual cause of Shelley's interpretation on the histrionic rhapsodist, as well as of his translation.

Meanwhile, back to our own century, if it is true that our minds are not only shaped by our conscious argumentations and debates as the ones we have in the academy, but also – or should we say mostly – by cultural mystifications which are rooted in our media-biased perceptions – specially of time and space – it is also true that we are able to unfold them by means of exegesis. In this case, unfolding the origins of the myth of talent, as well as historical times when this legend had more impact on societies, and its consequences on the image and communication of the artist.

KEYWORDS

INSPIRATION. ART. BIAS. IMPLICIT. PARADIGM.

INTRODUCCIÓN

No habrá sido la primera vez, en un programa de televisión, que la audiencia entera se ha levantado para aplaudir, de pie, una fantástica manifestación de talento. Hace milenios que la bendición de las musas, la inspiración de los artistas, nos fascina y nos despierta emociones; la risa, el llanto, la estupefacción. Para Susan Boyle, sin embargo, fue probablemente el momento más emocionante de su vida, cuando en Enero de 2009 subió al palco del *Britain's Got Talent* para interpretar *I Dreamed a Dream*, del musical *Les Miserables*, delante de un jurado de especialistas y centenas de espectadores.

¿Quién era Susan Boyle? Una señora escocesa, de 47 años, desempleada, que a pesar de haber tenido clases de música y de haber participado en algunos espectáculos locales, nunca llegó a hacer de esa arte una auténtica profesión o modo de vida. Desde luego, no fueron los aspectos técnicos que, en aquella memorable audición, le valieron los aplausos del público. El estudio, el aprendizaje, el conocimiento teórico y práctico, la experiencia, el esfuerzo cotidiano, etc., fueron elementos totalmente irrelevantes, nadie siquiera los mencionó; siendo relegados para segundo plano, como si fueran inexistentes. Pero fue justo esta irrelevancia o inexistencia técnica lo que hizo vibrar a los espectadores, y lo que más los llevó al encuentro del título, del mensaje e imagen de marca del programa: *Tienes Talento*¹.

Con todo, ¿podemos efectivamente afirmar que pasó algo de absolutamente nuevo? Claro que no. Basta considerar por breves momentos la historia del arte, de la música, de la literatura, para que constatemos que no se trata de un fenómeno inédito, ni tampoco restricto al entretenimiento televisivo. En efecto, no necesitamos retroceder más que un par de siglos, pues luego nos deparamos con algunos ejemplos más típicos y contundentes; como lo de Coleridge que, en 1816, publicó su poema *Kubla Khan*,

¹ Título del programa en la versión española

declarando que lo había compuesto a partir de la influencia creativa de un sueño exótico, inducido por el opio. Y tal como Coleridge también la mayor parte de los románticos, de las más diversas artes y nacionalidades, que nos dejaron descripciones y teorías semejantes, repletas de elementos místicos, furores poéticos, irracionalidad, locura, melancolía; rechazando lo más posible el papel de la técnica, a favor de una vigorosa exaltación del papel de la inspiración en la poesía, en la música, y en la creatividad artística en general. E incluso antes del romanticismo, si retrocedemos algunos siglos más, también los pintores del renacimiento, habiendo conquistado el estatuto de *artistas letrados*, en detrimento del mero artesano medieval (de carácter esencialmente técnico), fueron immortalizados por las biografías de Vasari y reconocidos hasta nuestros días como genios inspirados y divinos.

Claro está que no podemos comparar el contexto actual con cualquiera de las épocas anteriores. Todo ha cambiado, desde la noción ecléctica, multiforme, transversal e interdisciplinar que tenemos hoy de arte, a su proximidad o casi identificación con el fenómeno del entretenimiento (*show business*), a sus innumerables medios de producción, a la propia recepción de sus contenidos; y sobre todo a la revolución de los medios de comunicación que, desde los inicios del siglo pasado, han transformado el mundo en la aldea global y digital en la que vivimos.

Sin embargo, como diría Galileo, *E pur si muove* – el mito del talento sigue vivo. Y los números fueron innegables a este respecto, cuando el 11 de Abril de 2009 se transmitió en la televisión británica la audición de Susan y ella se convirtió súbitamente en mucho más que un simple éxito puntual de audiencias. En pocos días se difundió por las diversas plataformas de intercambio, como el YouTube, y por las redes sociales, habiendo alcanzado todavía en este mismo año más de 300.000.000 visualizaciones (Stephey, 2009)² por todo el mundo; siendo aún hoy uno de los ejemplos más emblemáticos de uno de los más recientes fenómenos de comunicación de nuestro siglo: el fenómeno viral.

Pero ¿Quién es, entonces, esta figura misteriosa a quién atribuimos el papel de artista inspirado? ¿Por qué razón nos identificamos tanto con esta configuración espontánea e irracional del poeta, del pintor, del músico, a punto de que lo celebremos en nuestros programas de televisión y lo compartamos de forma tan exuberante en las redes sociales? Naturalmente que no tenemos ninguna base científica para hacerlo. Se trata de lo que el

² Además de este artículo de *Time Magazine*, para una información más completa tenemos por ejemplo el de Collett-White (2009) de *Reuters*.

psicoanálisis caracteriza por mistificación. Y que, en este caso específico, nos lleva a creer en un conjunto de tesis ingenuas que la psicología denomina *Teorías Implícitas de la Creatividad*.

Con todo, ¿será la única? ¿No se englobará en otra mistificación todavía mayor? Desde siempre los soportes materiales de comunicación influenciaron la propia cosmovisión que tenemos del espacio y del tiempo. Por lo que es legítimo preguntar: ¿Estarán también los media en la génesis de las transformaciones histórico-sociales que llevaron a la construcción de panoramas estéticos y culturales favorables a esta imagen del artista?

La respuesta a estas preguntas es, sin duda, un desafío único. Lo cual implica un estudio crítico, comparativo y longitudinal. Así como el delineamiento de un itinerario en que el contexto actual es tan sólo un punto de partida. Pues tendremos que retroceder en el tiempo, recorriendo un camino que nos remite a los orígenes, a las raíces de la idea de inspiración; como que una analepsia que nos lleva a los diferentes períodos cuyos panoramas culturales, explícita o implícitamente, más contribuyeron para la caracterización del artista inspirado:

- El Romanticismo, naturalmente, que bajo el signo de la revolución y de la liberación, impulsó no sólo la lucha por la libertad de prensa como la popularización de la literatura, sustituyendo el ensayo, típico de la ilustración, por la novela que, a la razón neoclásica contraponía el sentimiento de la nación, el destino del héroe y la exaltación del genio creador.
- El Renacimiento, época de Gutenberg, de la generalización del uso del papel, del libro impreso, del comercio y de la cultura en torno de las ciudades; del mecenazgo y de la ascensión de los maestros de la pintura, antes simples artesanos medievales, disfrutando ahora del nuevo y prestigiado estatuto del Artista.
- Y por fin, la Grecia Antigua y Clásica; un mundo de transición entre la oralidad y la escritura, entre la *performance* y el alfabeto. La era de los aedos que, auxiliados por el sagrado *don de las musas*, componían las más bellas epopeyas y cosmogonías, así como de sus sucesores, los poetas, y sus intérpretes, los rapsodas.

De este modo, habiendo recorrido las más diversas épocas, solamente nos faltaría encontrar el primer texto, el primer autor, y la primera tesis sobre inspiración. Naturalmente, algo simple de descubrir: El texto es el *Ion*. La tesis, la *Teoría de la Posesión*. El autor, Platón... Y así concluiríamos. Sin embargo, si mis hipótesis estuvieren correctas, es precisamente aquí que damos la vuelta, pues el itinerario se invierte y tendremos que recorrerlo de nuevo.

1. PRESENTACIÓN

1.1. OBJETO Y CONTEXTO

El objeto de esta tesis es el concepto de inspiración y su pragmática en los diferentes panoramas históricos, sociales y culturales, en que más se destacó, influenciando los artistas de cada época. Pues sólo de esta manera podremos construir una narrativa que nos lleva a comprender los orígenes de nuestro fascino por esta imagen del artista que, aparentemente de la nada, produce los más bellos poemas, canciones, obras de arte o de entretenimiento.

Existe, sin duda, un enorme contraste entre el mundo en que vivimos – en que la era del conocimiento dio lugar a una transversalidad de aprendizajes teóricos y técnicos, los cuales compartimos en la red humana más sofisticada de siempre, la *world wide web*; resultando en una generación del híper-conocimiento – y la misteriosa creencia, que aún persiste, en que cantores, poetas, pintores, entre otros creativos, consiguen efectivamente crear las más maravillosas formas artísticas, abdicando de todo el saber técnico, tan sólo porque algo los inspira – su propia vida, la melancolía, los hábitos bohemios, los dioses, etc.

Pero no se trata de un objeto simple. Pues en sí mismo se divide, tanto en lo que respecta a su génesis, como el prisma en que lo abordamos. En efecto, no todas las épocas históricas favorecieron la inspiración. La ilustración, y su correspondiente estética neoclásica, salvo raras excepciones, rechazaban la inspiración como fuente y motor de la creatividad humana. Swift, por ejemplo, la relacionaba con las sectas entusiastas que, en su opinión, promovían formas heréticas de cristianismo. Por lo que él se sentía en la obligación de criticarlas; y no solamente a ellas pero también al dicho soplo divino que supuestamente las legitimaba. Y en lo que concierne a la teorización de este tema, ya Aristóteles proponía una poética con base exclusiva en la habilidad y en la construcción de estructuras dramáticas que nada tenían que ver con el don de las musas.

De este modo, esta disertación se enfoca en los períodos históricos, sociales y culturales más favorables al artista inspirado, y en especial los que presuponían una relación particular entre su creatividad y su temperamento – melancólico, perfeccionista, irascible, o entonces divino, sobre todo cuando imbuido de una locura sagrada o transe ritual. Y en cuanto a estos panoramas histórico-culturales es prácticamente de conocimiento común que corresponden a tres épocas fundamentales: El Romanticismo, evidentemente; el Renacimiento, por la ascensión del estatuto del artista; y la Antigüedad Helénica, ya sea por razones de cariz genético u originario, ya sea por su teorización platónica.

Con todo, y como referí, no se trata de un objeto simples tan sólo en cuanto a sus orígenes. Pero también al abordaje, al prisma bajo el cual lo investigamos. Y es en este sentido que preferí sesgar (de sesgo, *bias*, en inglés) mi propia cosmovisión a partir del análisis de cómo los soportes materiales de comunicación, y por tanto, los medios, moldean y transforman a nuestra mirada sobre el universo que nos rodea. Se trata de una opción metodológica, pues me parece que el pensamiento de Harold Innis y McLuhan, ha traído al mundo una nueva forma de comprenderlo, de volver a crear un discurso vivo sobre él – principalmente si lo conciliamos con la hermenéutica crítica y comparativa – providenciando un fundamento teórico-práctico que nos permite englobar y recrear, en nuestra interpretación, un panorama coherente desde la Grecia ancestral a la era digital.

1.2. PROPÓSITO Y FINALIDAD

Con vistas a delinear un panorama global, transversal y longitudinal del fenómeno de la inspiración, y sus consecuencias en la imagen y comunicación del artista, este trabajo de investigación se propone elaborar un itinerario hermenéutico, comparativo y crítico, pasando por los momentos histórico-culturales más relevantes. Del mismo modo, se propone a analizar el pensamiento y los diálogos de Platón, en especial el *Ion*, acerca de este tema. Y caso el mencionado análisis resulte en la constatación de que la tesis de Platón quiebra con la tradición ancestral griega y es realmente innovadora, mi propósito se desdobra en dos puntos fundamentales. Primero, en la demostración efectiva y convincente de esta innovación. Segundo, en la reconstrucción del referido itinerario, teniendo ahora como piedra angular la influencia platónica en los diversos momentos históricos que ya habíamos recorrido, y revisándolos bajo este nuevo prisma, a fin de determinar qué nuevos paradigmas concibió el filósofo o fueron más influenciados por él.

De este modo, esta tesis tiene como finalidad, en términos genéricos, aportar a la comunidad académica una mejor comprensión del fenómeno de la inspiración y del artista inspirado. Por lo que, en un orden creciente de importancia, se dirige:

- A todos los que, por motivos de curiosidad intelectual, pretendan profundizar estas temáticas, o cuestionar un poco más los contenidos de artes y entretenimiento que habitualmente ven en la Televisión, en el Cine, en su PC, o su *Tablet*; preguntando... ¿Qué tipo de pintor es éste? ¿Qué tipo de músico, de cantante? ¿De dónde ha venido? ¿En qué épocas existió con mayor preponderancia, y por qué?
- A productores de contenidos media, Televisión, Cine, *podcasts*, series web; a editores, curadores, programadores culturales, agentes y, naturalmente, a

escritores, pintores, músicos, actores, etc. Pues, todas estas profesiones lidian, de una manera u otra, con la imagen del artista.

- A filósofos, sociólogos y críticos literarios, entre otros académicos, o estudiantes de ciencias humanas, que se dediquen a temáticas histórico-culturales que tengan por objeto relaciones multidisciplinares entre pensamiento, sociedad y temas de comunicación e imagen; especialmente a los que nutran especial afinidad por el campo de la Estética, o por Platón y sus diálogos.
- Investigadores, académicos y otros profesionales del mundo de la comunicación e imagen que se interesen por abordajes filosóficos, hermenéuticos, críticos y comparativos; en la medida en que posibilitan un encuadramiento conceptual y panorámico de los fenómenos comunicativos y mediáticos, ya sea por su cariz transversal, ya sea por el longitudinal. Del mismo modo que, tal como nos demuestra la Escuela de Toronto, solamente el estudio de los medios y soportes de comunicación posibilita, principalmente en los días de hoy, una comprensión efectiva de la cultura, de las artes y de la filosofía.

1.3. OPORTUNIDAD

Algunos de los mayores éxitos televisivos de la última década versan en el fenómeno del talento. Un ciudadano anónimo sube al palco, o hace un casting, y en aquel momento se ve si sabe o no cantar, o danzar, o hacer magia, o sorprender al público con cualquier malabarismo que lo haga alcanzar el estrellato. Y todo en aquel único momento, en aquel segundo, espontáneamente. Mientras que, por su vez, el jurado es, por veces, sorprendido por un individuo singular – una voz maravillosa, un número de mímica mejor que Harpo Marx, o una hechicería cualquiera. Y cuándo este anónimo artista conquista al público, no sólo conquista la televisión, pero luego se transforma en un fenómeno viral.

Pero ¿quién son esos simples ciudadanos, sin aparente formación técnica, que de repente merecen una salva de palmas, simplemente por los dones que Dios les dio? Por veces cantan ópera, aunque su trabajo diurno sea en una empresa de telecomunicaciones, o entonces hacen un impresionante falsete, que entrenaron en casa, a escondidas de sus padres.

Todos sabemos que cada una de estas actuaciones, que conquistaron a los espectadores e incluso se volvieron virales, ha exigido mucho trabajo, esfuerzo diario, desarrollo técnico, consciente o inconsciente. Pero eso no es lo que realmente nos fascina. Lo que nos fascinó de veras fue verlos subir al palco, sin ninguna experiencia profesional, ni formación técnica, dejándonos simplemente boquiabiertos con su misterioso talento. Es el mito del talento que nos engancha a la TV, o a los vídeos del YouTube.

Pero ¿será que el siglo XXI ha traído algo de inédito? Claro que no. O mejor, innegablemente, nuestro tempo es más innovador que cualquier otro, pero no en relación a este tema. El artista inspirado siempre existió, la única diferencia es que se convirtió en algo cada vez más endémico y popular en nuestra sociedad. Por lo que es especialmente oportuno estudiarlo. Sin embargo ¿cómo, de qué forma?

Naturalmente, existen varios abordajes posibles. Con todo, pocos se han realmente enfocado en los orígenes y causas socioculturales de éste fenómeno. La mayor parte de los estudios sobre creatividad no dan suficiente importancia a las denominadas *teorías implícitas*, mencionando por veces algunos ejemplos, o casos típicos, en el prefacio, y nada más. No se preocupan en hacer un análisis conceptual e histórico-cultural sobre el asunto. Predominan las aproximaciones cuantitativas y pocos se interesan por la apelación filosófica que, desde Sócrates implica la elaboración creativa de un discurso objetivo – que él basaba en la forma del diálogo – lo que habitualmente resulta en una comprensión más global (o lo más global que consigamos) de un concepto, ente o fenómeno. En una palabra, su interpretación.

De este modo, esta es una investigación que intenta ir al encuentro de la mencionada apelación filosófica, aplicándola a la temática de la inspiración, sus causas y consecuencias en la imagen y comunicación del artista.

1.4. JUSTIFICACIÓN

Teniendo en cuenta lo que dije antes, pienso que lo más oportuno de esta tesis es el abordaje interpretativo, y sobre todo cuando incluyo en mi análisis la exégesis de factores implícitos a los contextos socioculturales, ya sea en nuestro tiempo, ya sea en otras épocas históricas. ¿Y por qué? Porque lo que no faltan hoy son aproximaciones cuantitativas, prácticas, y que se pueden aplicar de inmediato. Pero, en mi opinión, lo que realmente necesitamos es de volver a pensar. Simplemente pensar, como un mero ejercicio intelectual, libre, sin que nos preocupemos con aplicarlo de pronto.

Vivimos en una era inmersa en el presente. Nuestros medios de comunicación nos proporcionan un sesgo perceptivo de la realidad que nos posiciona casi exclusivamente en la transversalidad del espacio, en detrimento del tiempo.

La longevidad de una noticia, de la televisión o de un periódico, pero sobre todo en las redes sociales, raramente ultrapasa las veinticuatro horas. La divulgamos en tiempo real, cambiando su forma a lo largo del día, con nuevas informaciones y nuevos detalles, que llegan a todo el momento. Cualquier hecho político, por más significativo que sea, si lo leemos a un lunes o a un martes por la mañana, igualmente se sujeta a la misma metamorfosis (nuevas informaciones, comentarios, artículos de opinión), terminando como un moribundo en su revisión final, a un viernes o un sábado, en un programa o un *podcast* de *opinion makers*. Y a no ser, claro está, que algo de nuevo lo resucite, lo más probable es que el lunes siguiente ya se hable de otra cosa.

Y lo mismo sucede con las historias, las películas, las obras de teatro, las exposiciones de arte. Cada vez más rápidamente las damos a conocer, las propagamos, pero todavía más rápidamente las olvidamos poco tiempo después de que hayan alcanzado su clímax. Quién vive de las apariencias y le guste impresionar a los demás, si hoy mismo le hablaron de una nueva película, espectáculo, exposición o un nuevo restaurante exótico que esté de moda, ya sabe lo que tiene que hacer – no perder más tiempo, ir a verlo o a visitarlo

de pronto, hacer muchas fotos y compartirlas en el Facebook o Instagram, y suplicar a los dioses de la Red para que llenen sus publicaciones de *me gusta(s)*, antes que el fenómeno se vuelva viral y, literalmente, ya todo el planeta lo conozca³.

El día de hoy, el presente, nos absorbe por completo. Los media digitales, y sus efectos en el mundo de las finanzas, la economía, la política y en nuestro estilo de vida, nos convirtió en individuos inéditamente versátiles. Opinamos un poco sobre todo y, en nuestras profesiones, también somos especialistas interdisciplinarios. Nuestro conocimiento es complejo y transversalmente especializado. Sabemos, y por veces con notable sofisticación, de este o de aquel modelo técnico, de una determinada área, y después de aquel otro, de otra diferente; y así reunimos a nuestro pensamiento y competencias en un portfolio personal. Sin embargo, nos falta pensar verdaderamente. Como nunca, necesitamos de filosofía. No tanto de su dimensión meramente lógica, pero sobre todo de su pragmática hermenéutica. Pues solamente la filosofía, integrando a su objeto en los contextos histórico-culturales en que este se fundamenta, nos podrá ofrecer una visión panorámica y longitudinal sobre cualquier temática – en este caso, la del concepto de inspiración, sus causas y consecuencias en la comunicación e imagen del artista. Por lo que, aunque sin duda existen innumerables justificaciones que me motivaron a elaborar esta tesis, personalmente, sólo me interesa una: nada más que el amor a la sabiduría.

³ Los videos virales alcanzan su clímax de propagación en poco más de una semana (“Did you know? (aka. things to know while designing a viral video)”, 2015).

1.5. RECURSOS

Teniendo en cuenta que esta tesis es una investigación de cariz hermenéutico, crítico y comparativo, los recursos que utilicé son exclusivamente bibliográficos. En este sentido, mis principales fuentes fueron:

- 1) En lo que respecta a la Comunicación, y al estudio de los soportes media, en las diferentes épocas, como origen de transformaciones históricas y socioculturales:

- 1.1) En primero lugar, Harold Innis, que fue el gran mentor de esta línea de investigación, y que aplicó el término Sesgo (*Bias*, en inglés) a nuestra configuración espaciotemporal, la cual es moldeada por los materiales que usamos para comunicar. En especial, me refiero a sus obras más célebres, *El Sesgo de la Comunicación* (*Bias of Communication*) y el *Imperio y Comunicaciones* (*Empire and Communications*). En seguida, sobre todo para describir al siglo XX, su discípulo, Marshall McLuhan, y su *Galaxia de Gutenberg*. Y para abordar la era digital, la *Galaxia Internet*, de Manuel Castells – aunque este último no sea de la Escuela de Toronto.

- 2) En lo que concierne a la piedra angular de este trabajo, el filósofo Platón, debo mencionar:

- 2.1) El diálogo *Ion*, evidentemente, en particular, la versión bilingüe de Victor Jabouille (1999). Pero también la de Cooper (1997), en la medida en que es una referencia mayor en el ámbito de los estudios platónicos, además que engloba las obras completas del autor.

- 2.2) Por fin, los estudiosos más emblemáticos que se dedicaron al filósofo, desde Vlastos a Grube; y los que, en especial, escribieron sobre la concepción platónica de poética e inspiración, como Tigerstedt (el artículo de 1970, *Furor Poeticus: La Inspiración Poética en la Literatura Griega antes de Demócrito y Platón*), el cual podemos contrastar con la visión de Dodds en su obra *Los Griegos y lo Irracional* (1997).

En relación a las citas y referencias debo mencionar tres aspectos:

Primero, en prácticamente todos los casos, y según las normas APA, coloco el nombre del autor, la fecha (año) y página; en algunos textos, en general los antiguos y clásicos, habitualmente refiero, además, párrafos o numeraciones (capítulos, secciones, líneas).

Segundo, en los casos en que falta alguno de estos elementos (autor, fecha o página) significa que se trata de una noticia o página web. Por lo que podrán consultarse (con link) en la sección de la bibliografía dedicada a Revistas, Artículos, Periódicos, Material Electrónico y Digital. En este punto incluyo los portales de literatura, como el *Perseus Digital Library*, que contiene los originales de Homero y Hesíodo en griego, o el *The Literature Network*, donde podemos encontrar las principales obras inglesas.

Tercero, habiendo esclarecido que utilizo dos fuentes para el diálogo *Ion*, Jabouille (1999) y Cooper (1997), por cuestiones prácticas – por la frecuencia con que lo refiero y para que el lector pueda acompañarlo independientemente de su versión – paso a citarlo haciendo mención tan sólo a sus párrafos.

1.6. ESTRUCTURA DE LA TESIS

Con la finalidad de analizar el fenómeno de la inspiración, sus causas y consecuencias en la imagen y comunicación del artista, y teniendo como piedra angular el diálogo *Ion*, de Platón, esta tesis empieza por plantear un abordaje general y actual a estas temáticas, así como por elaborar el estado de la cuestión. Posteriormente, la investigación y análisis; en primer lugar, del diálogo platónico y su relación con la tradición, en segundo, de los paradigmas que el filósofo ha creado; en tercero, de las consecuencias paradigmáticas y dilemas que éstos han implicado, en especial, en las épocas más favorables al fenómeno de la inspiración, el renacimiento y el romanticismo.

1) Presentación y Estado de la Cuestión

Antes de todo, empiezo por formular el esbozo de la tesis, su objeto, contexto, propósito, finalidad y estructura. Posteriormente, teniendo en cuenta que la inspiración es el fundamento de nuestras perspectivas latentes sobre la creatividad artística, he encuadrado el estado actual de la cuestión en el modo como los desarrollos filosóficos, psicosociales y comunicacionales, desde los mediados del siglo XX, condicionaron nuestras percepciones implícitas del espacio y del tiempo, mistificándolos, así como a nuestra visión del artista.

2) Diseño de la Investigación y Análisis

Después de haber elaborado el Estado de la Cuestión propongo una investigación, delineando un itinerario sobre las causas de la inspiración, y posteriormente, revisando el mencionado itinerario bajo la eventual innovación platónica, y sus nuevos paradigmas. Se trata de una pesquisa interpretativa que se

divide en tres momentos fundamentales: Los Caminos Hacia la Inspiración. El *Ion* de Platón: Análisis y Paradigmas. Y Consecuencias Paradigmáticas.

2.1) Los Caminos Hacia la Inspiración

Como sabemos, no todas las épocas fueron receptivas a la noción de artista inspirado, así como otras fueron especialmente propicias a esta figura. Asimismo, a través de un itinerario regresivo, intento delinear los motivos histórico-culturales que llevaron a las mencionadas transformaciones – de la Ilustración al Romanticismo; de la Edad Media al Renacimiento; y del tiempo de los antiguos aedos a la Grecia de Platón.

2.2) El *Ion* de Platón: Análisis y Paradigmas

Se trata del momento crucial de esta tesis, el punto de giro basado en la piedra angular que es Platón y su Teoría de la Posesión. En primer lugar, es necesario saber cómo el filósofo, a través de su personaje, Sócrates, la fundamenta en la tradición. En segundo, qué motivos nos llevan a comprender que, al final, esta obra no es tradicional, sino sorprendentemente innovadora. Por fin, me enfoco en los nuevos paradigmas que el autor creó.

2.3) Consecuencias Paradigmáticas

Por un lado, son consecuencias, en el sentido en que advienen de la innovación platónica; por otro, son paradigmáticas, ya que no sólo son modelos como crean nuevas modelaciones, ya que son sobre todo las figuras inspiradas del renacimiento y del romanticismo las que más se propagaron implícitamente hasta nuestros días. Pero estas figuras, ellas mismas, fueron influenciadas por dilemas y estereotipos que empezaron en el *Ion* y en el pensamiento de Platón.

3) Conclusiones y Discusión

Por fin, presento mis conclusiones y análisis de resultados, considerando igualmente qué nuevas aportaciones ha traído esta tesis respecto al tema de la inspiración, sus causas y consecuencia en la imagen y comunicación del artista. Pues, efectivamente, si es verdad que los vestigios de Platón han estado particularmente presentes en las épocas más favorables al mito del talento, seguramente que nuestra propia visión actual sigue siendo bastante influenciada por el filósofo.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. EL *ION* DE PLATÓN: ¿UN DIÁLOGO ACTUAL?

Hace más de dos milenios, en los inicios del siglo IV a.C., Platón escribió un diálogo bajo el nombre de un supuesto rapsoda de su tiempo, muy prestigioso y admirado por todos – Ion. No obstante, a pesar de que el título destaque este personaje, su verdadero protagonista es Sócrates, como además es frecuente en los diálogos platónicos, ya que son sus ideas y sus convicciones los auténticos objetos en que la obra se enfoca. Se trata de un texto sobre el origen de la poesía y que, naturalmente, podemos aplicar a todas las formas de creatividad artística. Y es donde por primera vez en la historia del pensamiento surge una teoría organizada y estructurada sobre el fenómeno de la inspiración.

Claro está que desde Homero y Hesíodo los aedos pedían el auxilio de las musas para componer sus epopeyas y cosmogonías. Además, la noción de inspiración siempre había estado presente también a partir de los poetas del siglo VII, hasta el siglo V, en autores como Arquíloco, Solón, Safo, Píndaro y Simónides. De hecho, todos ellos hablan de la intervención de lo sagrado en la elaboración poética. Sin embargo, ninguno nos presenta una tesis sistematizada sobre ésta temática; algo que tan sólo surgiría en Platón, y concretamente, en el *Ion*.

De este modo, el diálogo nos presenta un rapsoda que en el camino de regreso de Epidauro – ciudad donde había vencido el primer premio en la modalidad de poesía de las Fiestas de Asclepios (*Ion*, 530a; Platón, 1999, p.21) – se depara con Sócrates. Y como sería de esperar, el filósofo aprovecha la oportunidad para cuestionarlo acerca de su profesión. Se trata de una charla aparentemente simple y cordial, pero que progresivamente se convierte en una disputa argumentativa, en el ámbito de la cual, Ion es llamado a defender constantemente su estatuto de sabio, y a demostrar que posee efectivamente los conocimientos que alega tener.

En efecto, la verdad es que Sócrates no cree que el rapsoda, ni tampoco los poetas, detengan realmente cualquier tipo de conocimiento técnico o temático de los poemas que

componen, recitan y/o comentan; ya que el único y auténtico origen de la creatividad humana está en la inspiración. Asimismo, es en este contexto que Platón, bajo su protagonista, sostiene por primera vez una tesis organizada del fenómeno del artista inspirado, con base en el concepto de posesión sagrada. Esto es, según la perspectiva platónico-socrática, el poeta no conocía él mismo los secretos de la técnica, o del arte, de elaborar versos, ni tampoco el contenido temático de los poemas que producía, pero simplemente los había formulado por mera inspiración divina – las musas lo habían poseído y, en aquel momento de frenesí creativo, se engendrarían las más bellas obras artísticas.

De hecho, esta tesis, que según Platón se fundamenta en la propia tradición helénica, es sin duda una gran contribución intelectual del filósofo para los estudios del arte, de la estética y de la creatividad humana, en la medida en que organiza y estructura el concepto de inspiración, que ya estaba presente desde el tiempo de los aedos, como Homero y Hesíodo, aunque le faltara una sistematización teórica. Sin embargo, ¿qué lugar ocupa hoy este diálogo platónico? Esto es, en el ámbito de un trabajo que no se restringe a la antigüedad, sino pretende igualmente establecer una conexión con nuestros días, ¿tiene todavía sentido volver a los orígenes y hablar del *Ion*?

Antes de contestar a esta cuestión debemos tener en cuenta que los dos momentos histórico-culturales más favorables a la noción de inspiración artística, el renacimiento y el romanticismo, ambos recuperan esta obra platónica. Y lo hacen por medio de algunas de sus figuras más prominentes, desde Marsilio Ficino a Percy B. Shelley, que se dedicaron no sólo a traducir esta obra pero también a integrarla en sus estudios.

De este modo, en el renacimiento tenemos la traducción comentada de Ficino, relacionando la temática que, en su opinión, era la principal del texto – la cadena de influencia y propagación del frenesí divino (Ficino, 2008, p.205) – con las restantes obras de Platón, en particular, con los diferentes tipos de éxtasis mencionados en el Fedro (*ibíd.*, p.195). Se trata claramente de un abordaje neoplatónico, a fin de cuentas, Ficino fue quizás la personalidad más preponderante de la Academia Platónica de Florencia. Y además con evidentes influencias de Plotino, y sus dilemas ascéticos, teniendo como objeto central las hipóstasis – el Uno, la Inteligencia y el Alma.

En lo que respecta al romanticismo, especialmente en la literatura inglesa, el *Ion* tuvo un impacto notable, ya que fue una de las obras clásicas predilectas del célebre poeta P. B. Shelley, que lo estudió detalladamente. En primer lugar, en su traducción – probablemente la más bella de siempre, debido a la extraordinaria sensibilidad poética

del traductor y a la libertad artística con que realizó su trabajo – en la cual él destaca sobre todo los beneficios de la irracionalidad como medio de alcanzar una consciencia estética superior de la realidad. En segundo, en su *Defensa de la Poesía*, ya que es en esta obra que Shelley desarrolla sus innovadoras perspectivas en los campos de la teoría del arte y de la literatura.

Sin embargo, el hecho de que el *Ion* haya sido casi siempre un diálogo secundario de Platón es una realidad innegable. Incluso en el siglo XIX la mayor parte de los académicos, por diversas veces, lo han declarado apócrifo. Algo que probablemente se ha debido a la constante bipolarización de este texto, contrastando una de las temáticas más relevantes de la época, la poética, con un abordaje irónico y quizás demasiado ligero (Woodruff, 1983, p.1). Pero la verdad es que la comunidad académica de hoy es prácticamente consensual, considerándolo genuino, entre los diálogos tempranos o socráticos de Platón (Guthrie, 1975, p. 199).

Asimismo, desde los mediados del siglo XX que el interés por esta obra platónica aumentó bastante. Por un lado, por parte de los más tradicionales estudiosos del filósofo, como es el caso de Grube. Por otro, por autores que se dedicaron a elaborar perspectivas culturales desde la Grecia ancestral a la clásica bajo la noción de irracionalidad, como Dodds. Por último, por académicos que intentaron demostrar que, en el contexto de la época, el *Ion* fue sobre todo una innovación en el ámbito de la teoría poética.

En cuanto al famoso estudio de Grube sobre *El Pensamiento de Platón*, podemos constatar que el autor separa totalmente la fase inicial de la fase media del filósofo, por lo que distingue de forma muy clara el *Ion* de la *República*. Esto es, mientras que en el diálogo socrático con el rapsoda Grube no ve un corte radical con la tradición griega, ni tampoco un conflicto socio-cultural entre los discípulos de Sócrates y los poetas, ya en el texto utópico del Platón medio él denota la mencionada colisión. Aunque, a pesar de todo, de una forma relativamente moderada, destaca el hecho de que el filósofo no rechaza todos los formatos poéticos (Grube, 1994, pp.278-282).

En lo que respecta el texto de Dodds, *Los Griegos y lo Irracional*, el autor menciona *Ion* en el ámbito de sus convicciones intelectuales sobre la eventual irracionalidad poética en la Grecia clásica del siglo V. Algo que expone en particular en el capítulo III de su obra, *Las Bendiciones de la Locura* (Dodds, 1997, pp.71-101); aunque, en relación a esta temática concreta – del frenesí poético en la época de Píndaro, y posteriormente, de Sócrates, los rapsodas y los sofistas – sus alegaciones sean evidentemente polémicas.

Por fin, varios autores desde la segunda mitad del pasado siglo hablan del diálogo *Ion* como una auténtica innovación en el campo de la teoría poética, y del arte en general. Entre ellos, seguramente se destacó Tigerstedt (1970) y su artículo sobre la *Inspiración Poética en la Literatura Griega antes de Demócrito y Platón*. En efecto, es precisamente con base en sus hipótesis y estudios que formulé mis propias hipótesis en el ámbito de esta disertación.

Sin embargo, en este momento, lo que es importante destacar es como el análisis de un texto clásico, platónico, aparentemente secundario, despertó tanto interés desde los mediados del siglo XX hasta nuestros días. De hecho, todavía en las primeras décadas del siglo XXI existen vestigios del *Ion* en la imagen que tenemos del artista, así como en su forma de comunicar. Pero antes tenemos que saber contestar a algunas cuestiones previas: ¿Qué imagen tenemos del artista actual? ¿Cómo la integramos en el pensamiento de hoy? ¿Y de qué forma hemos construido esta imagen?

Con vistas a responder a estas preguntas, y de este modo determinar el estado de la cuestión, debemos comprender previamente nuestras pre-configuraciones contemporáneas y cosmovisiones, explícitas e implícitas. En particular, del espacio y del tiempo, en la medida en que se tratan de las premisas intelectuales, psicológicas y sociales, que nos llevaron a concebir la percepción que hoy tenemos de inspiración y del artista inspirado.

2.2. PRECONFIGURACIONES CONTEMPORÁNEAS

Antes de averiguar lo que significa hoy, para nosotros, la inspiración del artista – y de qué modo tiene consecuencias en su imagen y comunicación – pienso que es esencial prefigurar una visión sinóptica, clara y breve de las líneas estructurales del pensamiento contemporáneo. Y en este sentido, ¿por qué otra temática podríamos empezar sino por la polémica *posmodernidad*? Un término poco consensual y que hace varias décadas que estuvo en debate: ¿Que es la posmodernidad? ¿De dónde ha venido, cuándo empezó? ¿Qué profesa, todavía vivimos en ella?

Las respuestas varían bastante. La primera vez que alguien utilizó el término fue posiblemente el artista británico John Watkins Chapman, en 1870 (Da Costa, 2008, p.435)⁴. Pero, aunque sea prácticamente impensable remeterla al siglo XIX, no deja de ser difícil atribuirle una fecha concreta. Quién, por ejemplo, esté convicto de que la caída del muro de Berlín haya sido también la caída de la última ideología, y vea en la posmodernidad la era posideológica por excelencia, entonces lo más probable es que la fije tan tardíamente como en 1989. Quién, en cambio, la relacione sobre todo con el predominio capitalista americano después de la victoria de los Aliados sobre el Eje, entonces es natural que la sitúe en el inmediato posguerra (1939-45). En efecto, tal como cualquier asunto, fenómeno u objeto, también la posmodernidad depende de lo que entendamos por ella. Pero es precisamente esta la característica que hace la condición posmoderna aún más fascinante. Pues, si existe algún aspecto común entre la mayor parte de las descripciones que la caracterizan es el abandono de las definiciones ciertas, inmutables y absolutas; y consecuentemente, su cariz multiforme, relativista y sincrético.

⁴ En este artículo, el autor cita también otras referencias, ya del siglo XX, como la del crítico español Federico de Onís, en 1934 (*ibíd.*, p. 435), y la del americano Joseph Hudnut, en 1945, que utilizó el término para describir una nueva escuela de arquitectura (*ibíd.*, p. 436).

Razón por la cual cuánto menos la conseguimos definir, más coherente ésta es con su esencia.

En relación a su conexión con el pasado, también ésta es polémica. Para muchos, la posmodernidad no consistió en cualquier especie de ruptura, por lo que no debería ser considerada nada de nuevo, pero tan sólo una fase más de la modernidad. Alex Callinicos, por ejemplo, ve en los dilemas sociales contemporáneos una síntesis socialdemócrata resultante del acuerdo tácito después del Mayo de 68, entre los intelectuales revolucionarios y la clase dominante; de lo cual surgió una nueva clase de trabajadores de *cuello blanco* que, a pesar de su prosperidad financiera, no dejó de ser una clase igualmente sujeta al capitalismo global y a la alienación consumista (Callinicos, 1989, pp. 162-171). En este sentido, las propias narrativas a vuelta de la posmodernidad de nada más servirían sino para reforzar el manto ilusorio de todo un conjunto de fenómenos sociales perfectamente explicables a partir del marxismo.

Así, lo único incontestable, quizás, es que este término parece haberse convertido en algo vago y confuso; de tal modo que el propio Lipovetsky, uno de los pensadores que más lo utilizó, prefiere ahora relegar la posmodernidad para los años 70 – esto es, para el período de Mayo de 68, y revoluciones o agitaciones sociales subsecuentes (protestas contra la Guerra de Vietnam en los Estados Unidos, la Revolución de 74 en Portugal, etc.); del cual brotó un nuevo contexto económico, social y cultural que el autor llama *hipermoderno*. Por otras palabras, una hipérbole de la modernidad o el fenómeno moderno llevado al extremo del *aquí* y del *ahora*, teniendo como palabras de orden la *moda* y el *consumo*: “Hipercapitalismo, hiperclase, hiperpotencia, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto, ¿habrá algo que no sea «hiper»? ¿Habrá algo que no revele una modernidad elevada a la enésima potencia?” (Lipovetsky, 2008, p. 55).

Llamemos o no posmodernos a los tiempos en que vivimos, consideremos o no que sean un nuevo paradigma o meramente una extensión de la modernidad, la verdad es que algunas de las descripciones que los mencionados autores han hecho sobre nuestras vidas nos quedan innegablemente como un guante. En particular, en el área del pensamiento, podemos constatar, por un lado, la incredulidad con respecto a los metarrelatos que, para Lyotard (2009, p.10), era la síntesis de nuestras disposiciones intelectuales; y por otro, el pragmatismo delineado por Richard Rorty, resultante del giro lingüístico, donde la crítica al platonismo (y subsecuente filosofía tradicional) se cruza con la crítica a la filosofía analítica.

Efectivamente, este desinterés por las metanarrativas, o metarrelatos, es evidente. Raramente nos deparamos con autores contemporáneos preocupados con cuestiones metafísicas o absolutas – qué es la verdad, qué es el hombre, el bien, la belleza. El filósofo de hoy es un profesional especializado en discursos aplicados. Y los grandes temas, como la ontología, la lógica, la ética y la estética, dieron lugar al estudio crítico y/o comparativo – el concepto de justicia en Platón, la idea de naturaleza en Kant, Fichte o Schelling, etc. O entonces están fragmentados entre los diferentes departamentos de las facultades de ciencias humanas, compuestos por académicos especialistas en los asuntos que más preocupan la sociedad de hoy – las relaciones entre capitalismo global y ecología, la igualdad de género, los transgéneros, el feminismo, el transhumanismo, los derechos de los animales, las nuevas tecnologías, las ciencias de la información y comunicación, entre otros.

En lo que respecta la fundamentación de esta actitud pragmática, encontramos en Rorty (1996, pp. 23-29) un buen resumen de las razones que llevaron a los filósofos del Siglo XX a abdicar de los abordajes tradicionales, o continentales, a favor del mencionado pragmatismo. Por un lado, la crítica al platonismo, por cierto influenciada por Friedrich Nietzsche, que vio en las preguntas más ortodoxas de la filosofía una presuposición infundada de su objeto⁵. Así como por la argumentación heideggeriana contra la constitución de la verdad en cuanto mera adecuación (por ejemplo, en Aristóteles), o representación (en el idealismo); algo que lo estimuló a cambiar de rumbo, en búsqueda de una ontología fundamental, la única de la que pueden surgir todas las demás (Heidegger, 1993, p. 23). Y sobre todo el *giro lingüístico* que permitió a los analíticos formular todo un acervo de preguntas y respuestas a partir de la lógica discursiva. Por otro, las consecuencias que el referido *giro* tuvo en la superación del propio neopositivismo que lo elaboró; en la medida en que, abandonando las premisas científicas de la certeza, desembocó en la posibilidad de una actitud naturalista, behaviorista ante el lenguaje (Rorty, 1996, p. 28) que, en conjunto con la dinámica del *juego* wittgensteiniano, permitió la inédita convergencia entre la filosofía analítica y la crítica a la metafísica y al

⁵ Una presuposición que tiene origen tan sólo en la *convicción* del filósofo: “Por tanto, es oportuno repetir afirmativamente que en toda la filosofía la “convicción” del filósofo, en un determinado momento, se muestra de una manera que podría ser mejor dicha a través del lenguaje de un antiguo proverbio medieval; *Adventavit asinus pulcher et fortissimus*.”. (Nietzsche, 2001, p. 17)

idealismo, elaborada por Nietzsche e y Heidegger, entre otros pensadores de la tradición continental.

En este sentido, el ambiente intelectual de hoy se fundamenta en el eclecticismo semántico, en un mismo espacio de significación, donde el espíritu de la traducción impera; pues cualquier contenido, premisa o método, proveniente de cualquier área del saber, o arte, no es nada más que una herramienta, entre tantas otras, para la construcción de narrativas, de preferencia sincréticas, interdisciplinarias y aplicadas. Por ejemplo, el estudio comparado entre una selección de argumentos de Kant y poemas de Goethe, a partir de un abordaje profesado por Gadamer, con vista a providenciar idearios, discursos y/o estrategias viables para comisiones de ética, en conformidad con los objetivos de cierta comunidad médica. Por otras palabras, el pensamiento de nuestros días es sobre todo acción, producción creativa de narrativas en red; algo que, naturalmente, encuentra en el mundo de la comunicación paralelos y similitudes tan evidentes que nos hacen cuestionar, a favor de Innis y McLuhan, si no fueron precisamente los nuevos media la piedra angular de esta red intelectual en que se instaló la actividad filosófica contemporánea. Y que, directa o indirectamente, influencia de forma determinante nuestras conductas y perspectivas. En particular, en lo que respecta el espacio y al tiempo.

2.3. ESPACIO EN RED

El espacio de convergencia formulado en el siglo XX, a partir del *giro lingüístico*, y que condice pragmáticamente con el punto de encuentro entre las perspectivas de la filosofía analítica y continental, no se trata de una plataforma intelectual, hermética y privada, reservada a los profesionales de la academia, profesores e investigadores, que dedican su carrera a interpretar y a producir contenidos literarios y filosóficos. Por el contrario, él es el espejo de nuestras vidas. También los empresarios, los médicos, los abogados, los artistas, todos nos encontramos reunidos en un mismo espacio.

Desde el advenimiento del internet, y principalmente de la *banda ancha* y *banda ancha móvil*, la distancia dejó de ser una barrera para cualquiera de nuestras actividades sociales, ya sea en nuestra profesión, ya sea en el entretenimiento. Los millares y millares de kilómetros entre Japón, Europa y Estados Unidos, poco o nada impiden el inmediato intercambio de información entre los ciudadanos del mundo. Este fue el resultado de la revolución de los media desde los inicios del siglo pasado y que culminó en la era digital. Sin embargo, no podemos limitar la historia de los medios de comunicación a estos últimos siglos, ya que ésta nos remite a los orígenes del propio *Homo Sapiens*. Los medios son inherentes a nuestra especie. Y naturalmente han modelado nuestra consciencia del espacio y del tiempo. Una de las más relevantes contribuciones de Harold Innis fue precisamente el modo como relacionó la media con las referidas dimensiones, y la forma como psicológica, social y culturalmente estas modelan la visión que tenemos del mundo⁶.

⁶ En las palabras del autor: “Un medio de comunicación tiene una importante influencia en la diseminación del conocimiento sobre el espacio y sobre el tiempo, por lo que es necesario estudiar sus características para evaluar su influencia en su medio cultural” (Innis, 1995, p. 33). Se trata, por tanto, de un sesgo de la comunicación de lo que el propio Innis parece estar consciente en el ámbito de sus investigaciones, “(...) en la aventura de esta investigación somos

Si consideramos, por un lado, la consistencia y la durabilidad de las tablas de argila que los sumerios usaban, en plena edad del bronce, constatamos que fueron en ellas que se inscribieron las aventuras épicas de *Gilgamesh*, un texto de cariz esencialmente mítico e intemporal. Pero si, por otro, nos enfocamos en un período de la historia más reciente, el Renacimiento, vemos como la *Biblia de Gutenberg*, en papel, se destacó motivos totalmente distintos, o casi opuestos. O sea, por su movilidad y capacidad de divulgación, transponiendo las fronteras entre los diferentes países europeos. Pues cada material de comunicación tiene sus características y potencialidades propias. Y es en este punto que nos deparamos con uno de los principales fundamentos del análisis de Innis:

Los conceptos de tiempo y espacio espejan la importancia de los media para la civilización. Los media que enfatizan el tiempo son los de carácter duradero, como el pergamino, la argila, la piedra. Los materiales pesados son susceptibles al desarrollo de la arquitectura y escultura. Los media que enfatizan el espacio son menos duraderos y de carácter ligero, como el papiro y el papel. Estos últimos son adecuados a extensas áreas de administración y comercio. (Innis, 1950, p.7)

Fijemos, entonces, nuestra mirada en los medios de comunicación desde mediados del siglo pasado hasta las primeras décadas del siglo XXI. Pienso que no es necesario demostrar algo tan obvio y de sentido común como la nítida influencia que, desde los últimos cien años, el *lifestyle* americano y su cosmovisión – con su entretenimiento, su psicología de consumo, su sociología de la productividad, bajo los pilares de la competitividad y eficiencia, y su perspectiva del debate político y democrático – influenció el mundo. Pero ¿cómo es posible que una cultura engendrada en un país específico, los Estados Unidos de América, delimitado jurídica y geográficamente por sus fronteras, haya conseguido alcanzar e influenciar, de una forma tan rápida y eficaz, a todo el planeta? ¿Habría sido posible este fenómeno de propagación, tan célere y global, sin la radio, el cine y la televisión?

La pregunta es retórica, evidentemente. Pues, sin duda que sin la capacidad de difusión que estos medios posibilitaron, todavía hoy el mencionado *lifestyle* no habría pasado de un fenómeno local, o probablemente ni siquiera habría existido. Y es justamente este potencial difusor uno de los motivos que llevan Adorno a referirse a la Industria Cultural

compelidos a reconocer el sesgo del período en que trabajamos. Un interés en el sesgo de otra civilización puede sugerir él mismo un sesgo de la nuestra" (*ibíd.*)

como un proceso inherente a la Cultura de Masas. Pero el pensador de la Escuela de Frankfurt acrecienta a la primacía del espacio otro elemento esencial, lo cual ilustra con un ejemplo bien conocido de la historia de la radio:

El caso de la transmisión de las ‘Invasiones de Marte’, de Orson Welles, fue una prueba conducida por el espíritu positivista para evaluar su propia zona de influencia, y que demostró que la eliminación de la distinción entre imagen y realidad ya había alcanzado el estado de alucinación colectiva. (Adorno, 1991, p. 56)

Sin embargo, esta fusión entre imagen y realidad, a que Adorno se refiere como un elemento de justificación psicológica de la ideología capitalista y consumista⁷, no es más que la consecuencia de la revolución tecnológica de los medios de comunicación que Orson Welles disponía en su época. Pues, aparte de la crítica social y política que podemos extraer de este ejemplo, podemos también considerar otro aspecto igualmente esencial; la reacción, o el comportamiento del público. Esto es, la *alucinación colectiva* de un número considerable de ciudadanos que, habiendo escuchado el programa con uno sólo de sus sentidos, la audición, proyectaron el acontecimiento como si fuera real, tridimensional. Unos saliendo a la calle, otros trancando las puertas de casa... o sea, todos reaccionaron transponiendo su papel de meros oyentes o espectadores; actuando efectivamente, como hombres y mujeres en su condición natural, existencial, haciendo uso ya no exclusivamente de sus oídos, pero también de sus ojos, de su tacto, en resumen, de la globalidad de su aparejo sensorial.

Más que una *Guerra de los Mundos*, el caso de Welles ilustra sobre todo la presencia de una nueva visión del mundo, sostenida por la radio y el cine, y consolidada por la televisión; trayendo consigo una inédita percepción del espacio, a saber, la sinestesia mediática. O sea, no la sinestesia inherente a la condición natural del ser humano, en su experiencia a que llamamos existencial, inmediata, con las cosas que lo rodean; sino su recuperación, o reconfiguración, a través de la revolución tecnológica de los media.

Me refiero a una reconfiguración en el mismo sentido que Marshall McLuhan la presuponía, desde la edad clásica a la modernidad, un largo período que se caracterizó por el proceso de pérdida de la unidad sensorial por medio de la alfabetización abstracta

⁷ “(...) la cultura de masas alega expresamente estar junto a la realidad para después atraicionar esta alegación redirigiéndola para conflictos de la esfera del consumo, donde reside toda la psicología de hoy, desde el punto de vista social” (Adorno, 1991, pp. 57-58)

y, posteriormente, del libro. Una unidad que sólo a partir de los medios de comunicación del siglo XX volvió a configurarse.

Claro está que podemos ver tan sólo una coincidencia en el creciente interés de los filósofos, filólogos, antropólogos, arqueólogos e historiadores de las religiones, a partir de Schopenhauer y Nietzsche, por las civilizaciones antiguas, comunidades primitivas, o por el pensamiento oriental, de carácter tradicional, milenario, y pre-metafísico. Pero, considerando los orígenes de la comunicación, en sus formas orales y en el alfabeto pictórico y fonético, podemos destacar, en cierta medida, la similitud entre su percepción sensorial y la nuestra.

Naturalmente que el delineamiento detallado de las diferencias y semejanzas entre nuestra era y cada una de las mencionadas civilizaciones, comunidades y cosmovisiones, requeriría un estudio más profundizado, que McLuhan aparentemente dispensa (McLuhan, 1972, p. 67) para fijarse sobre todo en la temática de los sentidos. Pues es en este campo específico que la época en que vivimos se volvió '*connatural*', por así decirlo, de las culturas no-alfabetizadas: "No tenemos más dificultades en comprender la experiencia de los primitivos, o de los no-alfabetizados, simplemente porque la estamos recreando electrónicamente en nuestra propia cultura" (*ibíd.*).

Este paralelismo de McLuhan, entre la percepción sensorial de los pueblos no-alfabetizados y los contemporáneos excluye, evidentemente, las culturas del alfabeto abstracto, consolidado a partir del período clásico; y sobre todo la cultura del libro, desde Gutenberg hasta los finales del siglo XIX. Sin embargo, el autor engloba los alfabetos previos al proceso de la abstracción, que mantienen aún la vivacidad de la palabra hablada, ya sea en sus versiones pictóricas ya sea en las fonéticas. Además, engloba también otros aspectos o rastros de la literatura oral, incluso en culturas donde la abstracción letrada ya se encuentra presente; como la redundancia⁸ y las demás figuras estilísticas que refuerzan la elocuencia, tan emblemáticas de la retórica griega y latina, comparando estos vestigios con las formas de la matemática moderna, ecuaciones como $E=MC^2$, en la medida en que su ausencia de contenido explícitamente escrito implica una interpretación activa y global por parte del sujeto, más allá de la mera lectura visual:

Tales ecuaciones o figuras no tienen contenido, pero son estructuras como una melodía individual que evoca su propio mundo. Las figuras de retórica son posturas de la mente,

⁸ Habitualmente tolerada en la oralidad; aunque en la escritura muchas veces se considere no una figura estilística sino un vicio de lenguaje.

como la hipérbole, o la ironía, o la litotes, o el símil, o la paronomasia. La escritura pictórica de toda especie es un ballet de estas posturas que deleita mucho más nuestra tendencia moderna para la **sinestesia**, y riqueza audio-táctil de experiencia, que la forma alfabética simple y abstracta. Sería conveniente hoy en día que se enseñara a los niños muchos de los ideogramas chinos y jeroglíficos egipcios como medio de intensificar su apreciación de nuestro alfabeto. (*ibíd.*, p. 68)

No obstante, claro está que, en el occidente, uno de los mejores ejemplos de una civilización cuya sinestesia hemos recuperado, es la Grecia pre-clásica. En efecto, la cultura helénica era predominantemente oral. Las grandes epopeyas y cosmogonías de Homero y Hesíodo eran el resultado de generaciones de aedos que contaban historias bajo la forma de canciones, en un espectáculo de música y danza. Estos espectáculos ocurrían en los momentos en que la comunidad se reunía, principalmente en las festividades, y tenían una función ritual, ya que era a través de las canciones que los helenos celebraban los dioses. Más tarde, esta performance se simplificó, con los poetas líricos que cantaban sus versos mientras tocaban su lira. Y por fin, ya en la transición para la época clásica, tenemos justamente los rapsodas, como Ion, de que nos habla Platón, que recitaban los poetas y los aedos, y además los comentaban, sin utilizar cualquier instrumento sino un bastón en la mano. En otras palabras, se trataban de espectáculos basados en la oralidad cuyas características implicaban no sólo el uso del sentido visual, bidimensional, pero sobre todo la experiencia tridimensional de la globalidad sensorial, o sinestesia.

Asimismo, también Heidegger, a par de tantos otros contemporáneos, mostró interés por la cultura pre-clásica, en especial, por la filosofía presocrática. En el *Ser y Tiempo*, el autor alemán rechaza el concepto pos-socrático de *Logos*, o sea, lo de Platón y de Aristóteles, afirmando que se trata que un equívoco. Y prefiere traducir el termo griego, no por *razón*, *juicio*, o *concepto*, sino por *habla* (Heidegger, 1993, p. 42):

El Logos (habla) permite ver algo (phainesthai), a saber, aquello de que se habla, y lo permite ver al que habla (voz media) o a los que hablan unos con otros. El habla ‘permite ver’ (...) partiendo de aquello mismo de que se habla. (*ibíd.*, p. 43).

En lo que respeta la relación entre *Logos* (habla) y Verdad (*alétheia*), esta no ocurre por correspondencia, adecuación, o conveniencia, como en las doctrinas platónicas y aristotélicas. Ni por una síntesis psicológica de un fenómeno que nos aparece a la

consciencia, como en el idealismo. Para Heidegger, las condiciones de posibilidad del *habla* y del *ente de qué se habla* viven en el mismo *estado de abertura o significación (o ahí)*; son como dos lados de la misma moneda, o de la *claridad* donde ocurre la verdad.

Por eso, *aquello que se habla* no puede resumirse meramente al verdadero y falso, en el sentido realista, pues no se trata de una correspondencia con algo exterior. Ni tampoco en el sentido idealista, pues no se trata siquiera de un modo de consciencia, o de una descripción intencional del sujeto. En efecto, *aquello que se habla* se encuentra *junto* a la propia *acción de hablar* – imagínese, por ejemplo, Angelina Jolie vistiendo su vestido de novia, todo de un sólo color, el blanco, del Atelier Versace, para su casamiento con Brad Pitt. Para Heidegger, no importa si existe o no un vestido blanco (ni fuera ni dentro de la percepción de Angelina acerca de vestidos blancos), sino que el hecho de Angelina vestir un vestido blanco está *junto*, o es mutuamente intrínseco, a ella estar vestida de blanco. Y en este sentido, es verdadero el hecho de que ella ‘*vestirse o estar vestida de blanco*’ es diferente de ‘*vestirse o estar vestida de rojo o amarillo*’. Y del mismo modo, también es verdadero que ambas las acciones no pueden ser la misma, pues – si el vestido es de un sólo color, y el color blanco es distinto del rojo y del amarillo – tal sería, en términos lógicos, una contradicción o falsedad.

Pero en un plan anterior al que podemos llamar *verdad hablada*, el pensador alemán refiere todavía un nivel de verdad aún más originario. El que ocurre como *aísthesis*, el sentir, la simple percepción sensible de algo. Y añade:

(...) En cuanto que cada *aísthesis* apunta a sus *ídia* (ocurrencias), a los entes genuinamente accesibles justo sólo mediante ella y para ella, por ejemplo, el ver los colores, es la percepción siempre verdadera. Lo que quiere decir: el ver descubre siempre colores, el oír descubre siempre sonidos. (*ibíd.*, p. 44)

Claro está que aquí no existe la tridimensionalidad multisensorial de la condición natural del hombre, propia del realismo ingenuo. Pero tampoco existe la separación idealista que relega esa realidad a la *cosa en sí*; reservando para la consciencia el *fenómeno*, u objeto del conocimiento, que el filósofo indaga con el rigor científico de un estudio, o deducción transcendental, posteriormente publicado en la bidimensionalidad de un libro, sujeto a la monosensorialidad de quién lo vio, escribiendo, y de quién lo ve, leyendo.

Lo que efectivamente existe es otra cosa: el hombre se da cuenta de su *sentir* descubriéndose en este sentir como que *junto* a lo que se siente. En otras palabras, una tridimensionalidad multisensorial reconfigurada. La misma experiencia de la *sinestesia* que, según McLuhan, la era electrónica reconstruyó. Razón por la cual me parece tan certera la afirmación del filósofo de Toronto:

Heidegger parece ignorar completamente el papel de la tecnología electrónica en promover su propio modo de ver el lenguaje y la filosofía como fenómeno global ‘no-letrado’. El entusiasmo por el excelente saber lingüístico de Heidegger podría, sin embargo, fácilmente haber sido provocado por la simple e ingenua inmersión en el organicismo metafísico de nuestro ambiente electrónico. (McLuhan, 1972, p. 305)

Pero si en el sentir (*aísthesis*) esta percepción es sinestésica, también el habla (*logos*), que es la articulación significativa de la comprensibilidad del ‘ser en el mundo’ (Heidegger, 1993, p. 180), necesita del mismo espacio de abertura, o verdad (*alétheia*, desvelamiento), sin lo cual no hay posibilidad de *ser*, ni consecuentemente *ser en el mundo*. Y de una abertura donde no ocurre solamente el habla de *uno*, pero de *unos con otros* (ibíd., p. 43). Se trata, por tanto de un espacio en red, en perfecta sintonía con el universo de la era electrónica, cuyos respectivos media – la radio, el cine y la televisión – configuraron. Además de que han proporcionado una revolución en el campo de nuestra percepción sensorial, estos medios lo hicieron implementando plataformas de comunicación con una extensión espacial sin precedentes, encortando de tal modo las distancias que McLuhan decidió caracterizar este momento histórico como la era de la *Aldea Global*.

Pero el clímax de la revolución, en lo que concierne el espacio en red, estaba todavía por llegar. Pues sólo con el advenio de la Internet se consumaron finalmente todas las profecías inherentes a los pilares de la contemporaneidad. La metáfora dejó de ser solamente una metáfora – el Espacio de hoy es literalmente Red (*World Wide Web*). Y lo que empezó como un mero conjunto de pragmáticas experimentales de interconexión, de cariz institucional – en el inicio por intereses militares y más tarde por motivos académicos y educativos – acabó por democratizarse globalmente, en los años 90, siendo hoy el principal y más emblemático medio de comunicación de las generaciones del siglo XXI. Algo que, naturalmente, ha implicado varias consecuencias.

La primera consecuencia de este nuevo universo virtual fue proporcionar a los utilizadores la posibilidad de transferencia de información a una velocidad nunca antes vista, o sea, de modo casi inmediato, y para cualquier parte del planeta. La segunda, la compartida documental de contenidos no sólo de texto, pero también de imagen, sonido y vídeo; lo que transformó naturalmente la industria musical y casi toda a ficción audiovisual. La tercera, la blogosfera, que ha traído consigo una nueva forma de hacer literatura, filosofía, humor, crítica social y política, y ha remodelado por completo el mundo de la opinión. La cuarta, las redes sociales que, no sólo permitieron transmitir y propagar, en el momento, cualquier noticia o acontecimiento por todo el mundo, como prácticamente redefinieron el concepto moderno de intersubjetividad. Y si a todas estas consecuencias añadimos la tecnología *Wifi*, la movilidad de los *smartphones* y *tablets*, y de los medios de producción audiovisual de alta definición a precios accesibles, podemos, sin duda, reconocernos hoy, a nosotros y a nuestras vidas, en las palabras de Manuel Castells:

(...) si usted no se relaciona con las redes, las redes sí se relacionan con usted. Mientras quiera seguir viviendo en sociedad, en este tiempo y en este lugar, tendrá usted que tratar con la sociedad red. Porque vivimos en la Galaxia Internet. (Castells, 2001, p. 312)

Las innovaciones tecnológicas de los medios de comunicación, desde el Siglo XX, culminaron en un *modus vivendi* en lo que nuestros sentidos, nuestras emociones, nuestras capacidades intelectuales y nuestros conocimientos se reencontraron en la misma red intersubjetiva; no sólo conceptual pero efectiva y pragmáticamente. Es en este espacio que transubstanciamos nuestras existencias naturales en avatares culturales. Nunca como hoy fuimos tan esencialmente culturales, o sea, lo que la terminología profética de Heidegger llamaba el *ser-ahí* – de hecho, *ahí* somos, *ahí* estamos, *ahí* apostamos lo que queremos ser, nuestros proyectos, nuestro portafolio de competencias, actitudes, opiniones, sentimientos, *ahí* reconfiguramos nuestras propias redes dentro de la red. Pero, claro está que no sólo del espacio vive el hombre. Necesitamos también, y cada vez más urgentemente, del tiempo.

2.4. POLICRONÍA EN TIEMPO REAL

La experiencia del amor es algo sobre lo que el hombre ya pensó, escribió, cantó, pintó de mil y una maneras. Pero quizás aquella con que más nos identificamos, desde la denominada posmodernidad, sea la sensación de interludio, la sensación de que el amor hace parar el tiempo; como una suspensión nublosa, afectiva y contemplativa, entre los días, las horas, los minutos de servilismo cronológico en que se convirtieron nuestras vidas:

Time is like a dream
And now, for a time, you are mine
Let's hold fast to the dream
That tastes and sparkles like wine.
Who knows if it's real, or just
something we're both dreaming of
What seems like an interlude now
Could be the beginning of love.
("Interlude Lyrics. Morrissey & Siouxsie", 2015)⁹

La visión que tenemos del tiempo, desde los mediados del siglo XX, no puede ser ajena al *sesgo* que los medios de comunicación nos proporcionaron. Según Harold Innis,

⁹ Acerca de esta canción podemos tener varias lecturas, claro. Pero la que me interesa, en este contexto, y refiriéndome sobre todo a los primeros versos, es la capacidad – tal vez única, exclusiva – que la sinestesia amorosa tiene de hacer una pausa en la percepción cronológica del mundo contemporáneo.

En el texto, preferí mantener los versos de la canción en inglés, por motivos de sonoridad: "(Traducción) El tiempo es como un sueño. Y ahora, por un tiempo, tú eres mío. Vamos a agarrarnos de prisa al sueño. Que sabe y burbujea como el vino. Quién sabe si es real. O si es simplemente algo que ambos estamos soñando. Lo que parece un interludio ahora. Podrá ser el comienzo del amor."

la modernidad se caracteriza por la progresiva extensión de nuestras capacidades de interconexión, y de comprensión del mundo, bajo la perspectiva del espacio. Algo que la portabilidad y movilidad del libro impreso ya permitía, y que se amplió considerablemente a partir de la creación y difusión de los periódicos, en los grandes centros urbanos: “El avance tecnológico en la producción de los periódicos acompañó el desarrollo de centros metropolitanos (...) Un gran número de pequeños centros fueron gradualmente disminuidos por la ascensión de las grandes ciudades.” (Innis, 1995, p.78).

Pero el verdadero salto evolutivo, con vistas a una sociedad configurada bajo el sesgo del espacio, ocurrió con el surgimiento de la radio, del cine y de la televisión. Y es aquí que Innis ve dos peligrosas consecuencias. La primera, la manipulación de las masas. La segunda, la inmersión en el presente, en el efímero, que implica la creciente incapacidad humana para, en términos prácticos, aprender con el pasado y tomar decisiones consistentes relativamente al futuro.

En lo que respecta a la manipulación de las masas, el pensador canadiense nos remite al crucial papel de la radio en la ascensión de Hitler y en su divulgación de los ideales nacional-socialistas. Dependiendo solamente de ondas de radiación electromagnética, este medio superaba con facilidad los límites de la prensa escrita en transponer fronteras. Y con la ventaja de, por depender solamente de la audición, no tener que sujetarse a las barreras del analfabetismo; razón por la cual los alemanes en Checoslovaquia podían ser alcanzados, así como los alemanes en Austria (*ibíd.*, p. 81).

Pero es en la aplicación de la tecnología cinematográfica a la propaganda de guerra que Innis ve la manipulación efectiva. El realismo de las imágenes y las técnicas de montaje permitían a los alemanes persuadir su pueblo de que, ocurriera lo que ocurriera, estarían ganando el conflicto, y de que su poderío militar era indubitavelmente superior (*ibíd.*, pp.81-82). Con todo, la utilización de los soportes audiovisuales no se limitó, obviamente, a Alemania. Por el contrario, su papel en la sociedad venidera habría apenas empezado, y su propagación iría a tener, a partir de entonces, efectos sin precedentes. Más que la radio, el cine y la televisión fueron, por así decirlo, los sobrevivientes de guerra que más influenciaron el mundo después de 1945, convirtiéndose en el eje de la nueva comunicación de masas.

Sin embargo, las preocupaciones de Innis, en cuanto al potencial manipulador de los medios audiovisuales, no se asemejan, de modo alguno, a los que temían las *balas mágicas* de la propaganda, ni a los adeptos de la *teoría crítica*. El pensamiento del autor canadiense nada tiene que ver con una concepción del individuo como un átomo diluido

en la masa humana de las sociedades, esto es, de un sujeto como un *target* totalmente acrítico ante el mensaje que recibe. Del mismo modo, tampoco formula la cuestión a manera de la teoría crítica y de su contestación a la industria cultural.

Para Innis, lo más relevante no es la manipulación - más, o menos, intencional; más, o menos, consciente - de las clases desfavorecidas por parte de las elites dominantes. El problema está, y como siempre para la Escuela de Toronto, en el propio material, en los propios soportes físicos de comunicación. Son los medios que, de forma inherente a ellos mismos, traen consigo un carácter delusorio¹⁰; a lo cual ni siquiera las elites que producen los contenidos culturales pueden escapar. Y es en este contexto que, desde la mecanización de la prensa, pero sobre todo a partir de la radio, del cine y de la televisión, nuestra civilización se deparó con la segunda, y más peligrosa, consecuencia que el autor denuncia; a saber, la pérdida de una consciencia global del tiempo y la subsecuente inmersión en el efímero:

La influencia de la mecanización en la industria de la prensa fue evidente en la creciente importancia del efímero. (...) La radio acentuó esta importancia del efímero y de lo superficial. En el cine y en la transmisión (TV) fue necesario procurar el entretenimiento y el divertimento. Las exigencias de los nuevos media se impusieron sobre los antiguos media, el periódico y el libro. Con estos poderosos desarrollos el tiempo se destruyó, y es cada vez más difícil alcanzar la continuidad o pedir alguna consideración por el futuro. (*ibíd.*, pp. 82-83)

¿Podrán estas palabras ser más certeras? Si pensamos en nuestros días fácilmente constatamos que, tanto a las elites como a la clase media y a los diferentes estratos sociales, a todos nos falta un sentido global del tiempo. Rápidamente olvidamos el pasado, tenemos poca consciencia del futuro y vivimos en todo momento en la urgencia del presente. Entre otras, la cuestión de la ecología, sobre todo en lo que respecta el calentamiento del planeta y las consecuentes alteraciones climáticas, es la prueba cabal de nuestra incapacidad de enfocarnos en otra cosa que no sea el *aquí* y el *ahora*.

¹⁰ En otras palabras, y retomando el ejemplo de la *Guerra de los Mundos*:

La diferencia fundamental entre Innis y Adorno es simple: mientras que para Adorno el importante es Orson Welles y los productores del programa, para Innis lo que realmente interesa comprender es la estructura y los efectos del soporte material utilizado. De hecho, tan sólo desde esta última perspectiva la manipulación es total, en la medida en que la ilusión es inherente al propio medio de comunicación, cuyos efectos no sólo afectan al público en general como también a Welles y a los productores que lo utilizan.

Sobre este tema, el filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek no tiene dudas en cuanto a la necesidad vital de que nuestra civilización cambie de rumbo, en caso de que queramos que la especie humana continúe existiendo. Con todo, Žižek alega que el problema real no está en nuestra falta de noción de la cuestión climática. Por el contrario, esa noción existe. Y teóricamente, casi todos la tenemos. Lo que nosotros no tenemos es una consciencia efectiva, profunda, emocional, de las trágicas consecuencias que el calentamiento global está provocando. En otras palabras, nosotros sabemos. Racionalmente, sabemos. Pero, en la práctica, no lo creemos:

Todos nosotros sabemos del peligro en que estamos: calentamiento global, la amenaza de otras catástrofes ecológicas, y por ahí delante. ¿Pero por qué no hacemos nada en relación a eso? Es un buen ejemplo de lo que en psicoanálisis llamamos denegación. Es la lógica del ‘Yo sé muy bien, pero, a pesar de todo, yo no lo creo. Actúo como si no supiera’. (Taylor, 2009, p. 161)

Claro está que Žižek aborda el tema bajo el punto de vista del psicoanálisis y de la crítica a la ideología. A lo largo de esta entrevista, cuyo contenido también podemos ver en el célebre documental de 2012 (*Guía Ideológica para Perversos*), los argumentos del filósofo destacan esencialmente dos aspectos de la mistificación ideológica de la sociedad actual. Primero, la falsa percepción que tenemos de la naturaleza, como un ecosistema global perfecto, armonioso, casi divino. Segundo, la no menos falsa noción de que el hombre sólo es efectivamente auténtico cuando es reducido a su estado natural, en armonía con los restantes seres vivos. Esto es, como otro más, entre las plantas y los animales, entre los pájaros del cielo y los lirios del campo que no trabajan ni hilan (Mt, 6: 24-33)¹¹.

En cuanto al primer aspecto, Žižek lo relaciona con el pecado y la culpa, como si las consecuencias del calentamiento global fueran un castigo por nuestra irreverencia tecnológica, nuestra osadía de interferir en el divino orden de la Madre Tierra. Y, cuanto

¹¹ La comparación con el pasaje del Evangelio no es de Žižek, claro, pero se aplica al caso. Aunque, haciendo justicia al evangelista (en este caso, Mateo), conviene añadir que su mensaje diverge bastante del naturalismo. Estos versículos, que versan el tema de la *preocupación* humana, engloban sin duda un trazo naturalista. Sin embargo, si los leemos en el contexto evangélico, fácilmente nos damos cuenta de que la doctrina cristiana implica una visión más abarcadora del hombre. A fin de cuentas, para el cristianismo, el hombre es bien más que un ser meramente biológico. Y la prueba es que, al contrario de los pájaros y de los lirios, él trabaja, siente la necesidad intrínseca de transformar las cosas de la tierra.

al segundo aspecto, este sería una especie de redención, la dilución del hombre en el misticismo telúrico. En verdad, con todo, cualquiera de estos aspectos no son nada más que mistificaciones. Y no necesitamos de recurrir a la tradición filosófica para que nos demos cuenta de ello. Pues la propia ciencia nos demuestra que la vida en nuestro planeta tan sólo fue posible, no gracias a la armonía inquebrantable de la naturaleza, sino a una serie de catástrofes.

¿Quién puede, entonces, afirmar que la propia extinción del hombre sería más que eso – una catástrofe, entre tantas otras? ¿Y quién puede, además, demostrar que el hombre es ontológicamente semejante a un pájaro, o a un lirio del campo? Una catástrofe es una catástrofe, no un castigo. O, por lo menos, no tenemos datos para alegar que lo sea. Y lo mejor es que el hombre no imite la catastrófica naturaleza, si no se extinguirá más rápido todavía. En este sentido, para Žižek, toda la mistificación ideológica de la armonía natural no es, de modo alguno, la solución. Por el contrario, es parte del problema. O mejor, es lo que nos impide de enfrentarlo cara a cara. Y es porque no lo enfrentamos cara a cara que creamos mecanismos de defensa, como la denegación (*yo sé muy bien, pero...*):

Por ejemplo (...) yo sé muy bien que existe el calentamiento global, que todo se irá a explotar, irá a destruirse. Pero (denegación) después de leer tratados sobre el tema, ¿qué hago yo? Salgo a la calle y no veo cosas como estas que están detrás de mí¹² (...) veo bellos paisajes, pajaritos cantando. Aunque yo sepa racionalmente que todo esto está en peligro, yo no creo que pueda destruirse. (...) La ecología es la mayor amenaza, pero para confrontarla propiamente, tenemos que librarnos de la propia noción que tenemos de naturaleza, me refiero a la naturaleza como inversión ideológica, como una especie de equilibrio normativo y armonioso de desarrollo. Debíamos volvernos más artificiales. (Taylor, 2009, pp.161-162)

No obstante, a pesar de que estoy de acuerdo con Žižek, pienso, con todo, que esta mistificación ideológica de la ecología hace parte de otra todavía más abarcadora, y de la cual tan sólo es la demostración inequívoca. A saber, la mistificación del tiempo. Pues, en efecto, la denegación de la que el psicoanalista esloveno nos habla no se debe exclusivamente al hecho de que salgamos a la calle y veamos bellos paisajes y pajaritos cantando (en vez de la inmensa basura que, aunque la encubramos, todos los días

¹² El paisaje que Žižek eligió para hablar de ecología fue un basurero municipal.

producimos). Existe otra causa para nuestra *denegación*, la cual podemos expresar en la siguiente frase: “Yo sé muy bien que producimos basura, dióxido de carbono, otros gases tóxicos, etc. Y que, por eso, dentro de pocos años, podemos estar condenados a la extinción. Pero, no creo que hoy, ahora, eso sea más vital que producir riqueza.”.

Sí, es verdad que en nuestra era podemos ver bellos paisajes y pajaritos cantando. Podemos incluso ver mucho más, dar vueltas al mundo en *low cost*. Y ver las playas, las sierras, los ríos, parques naturales, diferentes pueblos y culturas. Una cosa, con todo, no podemos dejar de ver, sobre todo en el hemisferio norte-occidental: La constante producción de riqueza, de bienes y servicios, a cada momento que pasa. Como un ciclo de la vida que, aunque no lo quisiéramos ver, él nos ve a nosotros. Va a nuestro encuentro. Nos implica. Principalmente en lo que concierne al tiempo.

¿Pero de qué modo, entonces, mistificamos el tiempo? En los mediados del siglo pasado, abordando precisamente esta temática, Edward T. Hall dividió nuestra percepción temporal según diferentes culturas. Y con base en sus observaciones, estudios de caso y análisis, concluyó que en el hemisferio norte-occidental, concebimos el tiempo de una forma *monocrónica*; mientras en el hemisferio sur, y en la mayor parte del oriente, se ve el tiempo desde una perspectiva *policrónica*.

Para ilustrar estas diferencias, Hall describe el caso de un ingeniero agrónomo estadounidense, destacado para trabajar como agregado en la Embajada de los Estados Unidos en un país de América Latina. Meses después, según nos relata el autor, pensó que ya había pasado un tiempo razonable en su nuevo cargo, y que debería presentarse al ministro local. Agendó un encuentro y, naturalmente, como típico estadounidense, llegó unos minutos antes de la hora. El problema, claro está, fue que el referido ministro también era, por su lado, un típico latinoamericano. Por lo que el resultado fue lo siguiente:

La hora llegó y pasó, cinco minutos – diez minutos – quince minutos. A este punto, sugirió a la secretaria que tal vez el ministro no supiera que él estaba allí, esperando, a la puerta del gabinete (...). Veinte minutos – veinte y cinco minutos – treinta minutos – cuarenta y cinco minutos (¡el momento en que ya es un insulto!) (Hall, 1959, pp. 4-5)

O sea, el estadounidense moralizó la cuestión. Se sintió insultado. Y no consiguió contener sus palabras, diciendo que ya estaba ‘*de mal humor y harto*’, y que estaba

‘enfriando los talones’ (ibíd.)¹³. Pero esta no es una cuestión moral, ni mucho menos una especie de demostración de la superioridad de una cultura sobre otra. Es solamente una ilustración clara de percepciones temporales radicalmente diferentes. En efecto, la expresión inglesa ‘*enfriar los talones*’ implica que, en la perspectiva del norte-americano los talones, o los pies, no deben nunca estar fríos, sino siempre calientes, siempre en movimiento.

Para los occidentales del hemisferio norte, es supuesto que andemos al ritmo del *aquí* y del *ahora*, de las horas, de los minutos. Toda nuestra producción de riqueza (o de lo que consideramos riqueza) está sujeta a un horario, que nos permite organizar y hacer una cosa de cada vez, segmentar y fijar a nuestras acciones en la línea del tiempo que pasa. Para nosotros, producir implica aprovechar el tiempo, como un bien precioso, pues ‘tiempo es dinero’. Y son estas las características que, en la terminología de Hall, hacen de nosotros individuos *monocrónicos*.

Pero si el estadounidense moralizó la cuestión, también el ministro latinoamericano hizo lo mismo. Pues, sintiéndose desafiado, desaprobó su actitud, pensando que era impropia, desproporcional, exagerada; por lo que mandó que le contestasen: “Déjalo enfriar los talones”¹⁴ (ibíd.). En efecto, para las culturas del hemisferio sur, y también para las de la mayor parte de Asia, el tiempo no se fija en una línea única, de un presente que a todo momento pasa, se agota. Las personas no sienten la urgencia de aprovechar cada instante para producir o realizar tareas, ni la necesidad de organizar sus acciones en un horario rígido. En su perspectiva, las diferentes líneas del pasado, del futuro, de las leyendas, de las realidades últimas, de la tierra y del cielo, se cruzan en la experiencia de la vida. De lo que se desprende su natural falta de prisa y su capacidad de ir ejecutando varias tareas al mismo tiempo. Pues, son culturas *policrónicas*.

Del mismo modo, haciendo un paralelismo histórico, también la cultura en que surgió la primera tesis sobre la inspiración, esto es, en la Grecia clásica, podemos considerar que la visión del tiempo era policrónica. En efecto, el rapsoda Ion, que Platón nos presenta, se dedicaba a confluir varios tiempos en sus espectáculos de recitación. O sea, él declamaba y comentaba las canciones de los ancestrales aedos, así como de los poetas subsecuentes, convirtiéndolos en una realidad presente, y persuadiendo el público a adoptar los valores legendarios de Homero y Hesíodo. Se trataban por tanto de

¹³ Tradução literal da expressão inglesa ‘*cooling my heels*’.

¹⁴ *Let him cool his heels*

performances que promovían no sólo la experiencia de la sinestesia, ya que se basaba en la oralidad, como igualmente la confluencia policrónica. Siendo este quizás el principal motivo por el cual los rapsodas eran personajes especialmente prestigiosos, siempre bien vestidos y familiarizados con muchos y buenos poetas (*Ion*, 530b).

Efectivamente, nuestra percepción temporal se encuentra implícita en nuestras acciones, como un *lenguaje silencioso*, diría Hall, que condiciona nuestra visión del mundo. Y viceversa. Se trata de un elemento constitutivo de las comunidades humanas, e incluso previo a la conciencia que tenemos de nuestro contexto sociocultural. En las culturas policrónicas de la antigüedad clásica, por ejemplo, era lo que daba prestigio a rapsodas como Ion, ya que el rapsoda sería como un mediador entre los tiempos de los aedos, los poetas y lo de sus contemporáneos. En las sociedades policrónicas actuales, como en África, algunas partes de Asia y América Latina, es lo que permite que el ministro local interprete el tiempo como una realidad subyugada a su propia conciencia, como soberano que tiene que hacer la gestión de muchas y variadas tareas al mismo tiempo, sin sentirse en la obligación de someterlas a un horario rígido. Inversamente, en los países europeos, de América del Norte y Extrema Asia (en especial, Japón), es lo que nos lleva a pensar y a actuar justo en el sentido contrario, realizando una tarea de cada vez y sometiénolas todas a la cronología del horario y de la calendarización por objetivos. Siendo esta la visión monocrónica que, para autores como Žižek, así como para los adeptos de la teoría crítica, se manifiesta en la presencia de una ideología de la productividad, de la competitividad y de la eficiencia. Y que, naturalmente, encuentra sus raíces en el propio desarrollo de los medios de comunicación, pues cultura es comunicación.

En este sentido, cada vez más el contexto actual está en perfecta consonancia con las preocupaciones de Harold Innis, sobre el hecho de que los soportes media, desde la radio, el cine y la televisión, de tal modo nos hicieron convergir en el mismo espacio, que nos hacen olvidar el tiempo. Razón por la cual vivimos fijados en la línea temporal del *aquí* y del *ahora*, y somos incapaces de parar, reflexionar, aprender con el pasado, y tomar decisiones profundas, prácticas y eficaces sobre el futuro. Aunque de ello dependa la sobrevivencia de nuestra especie.

Entonces, podemos preguntar: ¿Y qué cambió con el internet?

Por un lado, todo, naturalmente. Por otro, nada que ya no estuviera en la oposición entre *policronía* y *monocronía*. Pero fue en el siglo XXI que asistimos a su síntesis; la

cual se comprende, una vez más, a la luz de las perspectivas del espacio y del tiempo que los media (en este caso, los nuevos media digitales) implícitamente condicionan.

De este modo, y considerando en primer lugar el espacio de convergencia que la *world wide web* nos proporcionó, constatamos que se trata de un espacio que no solamente hizo convergir una multitud de lugares como también de épocas y momentos. El uso de *links* diversos, en simultáneo, cuando navegamos en la red, así como de las más variadas aplicaciones reunidas en el mismo *smartphone* o *tablet*, implica necesariamente que el mundo occidental está perdiendo su perspectiva monocrónica¹⁵, y recuperando un ambiente sensorial cada vez más policrónico. Esto es, un ambiente que encuentra sus raíces en lo que Castells llama *space of flows* (espacio de flujos), en lo cual nuestras redes naturales, inherentes a la sociedad humana, se espejan en la red digital: “El espacio de flujos se refiere a la posibilidad tecnológica y organizacional de la práctica de la simultaneidad (o tiempo elegido en la compartida de tiempo) sin contigüidad” (Castells, 2004, p. 36)

Se trata, por tanto, por un lado, de una experiencia completamente diferente de la que nos proporcionaba cualquiera de los media anteriores, predominantemente lineares o mixtos, en términos cronológicos¹⁶. Y por otro, también distinta de la policronía natural, o sea, de la comunicación oral, de las leyendas y de los mitos. Algo que hace de la era digital en que vivimos una era absolutamente única e inédita. Pues, efectivamente, el *espacio de flujos* donde nos comunicamos permite que las redes naturales, propias de las comunidades humanas, se espejen virtualmente de una forma nunca antes vista – como flujos de compartida de información y experiencias multisensoriales, cada uno con su cronograma propio¹⁷, de forma simultánea, y al ritmo del tiempo elegido, ya sea por el productor de contenidos ya sea por el utilizador. Aquello a que se puede llamar una policronía virtual.

¹⁵ En el sentido que el monocronismo rechaza la simultaneidad, al contrario del policronismo, pues impone una ejecución ordenada de las tareas, siguiendo la línea de un horario, o sea, la idea de que se debe hacer una cosa de cada vez.

¹⁶ En lo que respecta al libro, la linealidad es evidente. Con todo, en el caso del *ex libris* de la era electrónica, la televisión, puede decirse que, además de la sinestesia que McLuhan nos habla, este medio ya implica una experiencia con elementos policrónicos (el *zapping* es un ejemplo claro de eso)

¹⁷ Pues, en efecto, a cada flujo corresponde su tiempo propio – por ejemplo: la información, y el ritmo de publicación y de interacción, de un blog de crítica literaria implica una noción y una experiencia del tiempo completamente distintas de las de una página de un movimiento de contestación social en el Facebook.

Esta realidad, no obstante, puede darnos la impresión de que nuestra visión monocrónica, de cariz predominantemente occidental, desapareció por completo. Algo que, sin embargo, contradice la experiencia que continuamos teniendo en nuestro cotidiano – el ciclo de la vida productiva, de la economía y de las finanzas no dejó de existir de una forma organizada, ni los horarios de trabajo y el planeamiento del tiempo dejaron de ser vitales en el ámbito de nuestras profesiones; esto es, en otras palabras, continua a no pasarnos por la cabeza llegar media hora tarde a una reunión y esperar que nadie nos reprenda o nos acuse de falta de profesionalismo. Motivo por el cual podemos, y debemos, cuestionar: ¿Considerando que la experiencia de los media digitales es sobre todo policrónica, porque razón, estos vestigios monocrónicos siguen siendo tan preponderantes en nuestras vidas?

La respuesta está en el modo como, en los días de hoy, encaramos el presente. Pues cada vez menos lo concebimos como una mera forma temporal representativa del corto plazo (este mes, esta semana, este día). Si el siglo pasado nos convirtió a la secularización del *aquí* y del *ahora*, nuestro siglo hiperbolizó radicalmente esos términos. A la manera de Lipovetsky, diría que también en este aspecto nos convertimos en una generación *híper*, vivimos en el *hiperpresente* – en el *aquí* y *ahora* absolutos. O en la terminología digital, en *tiempo real*. Y es a este nuevo monocronismo que sometimos toda nuestra policronía. El propio hecho de que estamos *online* implica intrínsecamente que estamos en tiempo real. Y quién no vive, no trabaja, no se relaciona con los otros, en suma, quién no hace una gestión constante de este nuevo tiempo, termina excluido o, por lo menos, disminuido en su papel e influencia, en las redes sociales y profesionales con las que más se identifica. O entonces vive *offline*, con todos los costos personales, relacionales y laborales que esa decisión implica.

De este modo, al monocronismo del siglo XX occidental, que tiene origen en el tiempo del reloj, de la sociedad industrial, contraponemos hoy el nuevo monocronismo, lo del tiempo real, un tiempo que comprime todas sus formas, del pasado, del presente y del futuro, y a que Castells llama *timeless time* (tiempo atemporal):

La relación con el tiempo es definida por el uso de la información y de las tecnologías de comunicación en un implacable esfuerzo de aniquilar el tiempo a través de la negación de su secuencia. Esto se hace, por un lado, por la compresión del tiempo¹⁸ (...) y, por otro,

¹⁸ Por ejemplo, transacciones financieras, por el mundo, a cada momento, a cada segundo.

por la ofuscación de la secuencia en las prácticas sociales, incluyendo pasado, presente, y futuro, en un orden aleatorio, como en el hipertexto electrónico. (*Ibíd.*, p. 37)

Claro está que la mencionada síntesis entre las perspectivas monocrónicas y policrónicas ya estaba ocurriendo hace varias décadas, el propio Hall da el ejemplo de la confluencia entre los estadounidenses y los inmigrantes (o recién estadounidenses) provenientes de los países latinoamericanos (Hall, 1990, pp.140-141). Pero fueron seguramente los nuevos media digitales que, por motivos implícitos a su utilización, también implícitamente modelaron nuestra percepción bajo el paradigma de esta nueva mistificación a la que podemos llamar Policronía en Tiempo Real – una multitud de hechos, informaciones, contenidos y dinámicas intersubjetivas, provenientes de los más diversos contextos históricos, sociales, políticos, económicos, y sobre todo culturales, que en la Red se comprimen al máximo bajo la uniformidad de una temporalidad que no tiene antes ni después, ni tampoco se deja fijar por la antigua confluencia calendarizada de la repetición (fases de la luna, festividades, ritos, estaciones del año); sino que tan sólo consiste en el momento, el constante momento, atemporal.

Se trata de un nuevo paradigma. Pero no por eso menos mistificado, razón por la cual las preocupaciones de Innis sobre el futuro, y de Žižek sobre la ecología, siguen haciendo todo sentido, tal vez incluso más que antes. De este modo – a pesar de la canción de Morrissey & Siouxsie, y de los beneficios psicológico-emocionales del *interludio* amoroso – cabe sobre todo a la filosofía, por medio de sus diferentes abordajes, desde la hermenéutica al psicoanálisis, la función de parar y pensar. Esto es, interrogar, reflexionar, por un lado, sobre los elementos explícitos de nuestros pensamientos y acciones, y explicitar, por otro, aquellos que nos son implícitos, que habitan en el silencio del lenguaje, sin que nos demos cuenta de ellos.

2.5. EL ARTISTA EN LA ERA DEL CONOCIMIENTO

Considerando las temáticas de los capítulos anteriores – desde el abordaje crítico y conceptual de la denominada posmodernidad (y al modo como ésta contribuyó para nuestra percepción cultural de la época en que vivimos), a la revolución de los media y la forma como esta ha modelado implícitamente nuestra visión del espacio y del tiempo – podemos por fin empezar delineando sus consecuencias en la imagen y comunicación del artista contemporáneo. Y antes de todo, de la era del conocimiento, o sea, hasta la transición del siglo XX al XXI, que corresponde también a la transición hacia la era digital. De este modo, y con vistas a establecer igualmente una perspectiva comparada en relación a las demás ocupaciones humanas, me parece crucial empezar esta tarea con un breve análisis de las características del *trabajo* y del *trabajador* de la mencionada era. Algo que nos remite, antes de todo, a los inicios del siglo pasado.

En 1900, todavía en plena época industrial, el horario de trabajo de un operario común sobrepasaba las diez horas por día, seis días por semana (Drucker, 2001, p. 38). Estos operarios no tenían derecho a reforma, ni a pago de vacaciones, ni a subsidio de paro, ni a pago por horas extra, entre otros. No obstante, a través de los sindicatos y otras herramientas y acciones políticas, fueron progresivamente demostrando una notable capacidad de organización. Y en 1950 ya eran, sin duda, la clase social más numerosa (*ibíd.*). Lo que en los países occidentales se denominó clase media. Pasaron a tener reformas, subsidios, casi todo a lo que tenían derecho y por lo que arduamente lucharon.

Sin embargo, en 1990, tanto el poder de los sindicatos como el número de operarios ya había disminuido radicalmente (*ibíd.*), así como su influencia en la sociedad. Este retroceso, claro está, era proporcionalmente inverso al crecimiento de los servicios que, desde la posguerra fueron ganando terreno y dando origen a un nuevo modelo social, a una nueva concepción del trabajo y a un nuevo perfil de trabajador. El operario de cuello azul había ido por el mismo camino del agricultor (*ibíd.*, p. 39). Progresivamente, fue

desapareciendo. Su lugar fue ocupado por el ‘tecnologista’ (*ibíd.*). Ya no vivíamos en la era industrial, sino en la que Drucker llamó la era del conocimiento.

Las diferencias entre el operario de cuello azul y el nuevo trabajador de la era del conocimiento son, naturalmente, inmensas. Empezando por la especialización, pues, a pesar de que el primero es, en cierto sentido, especializado, su capacidad técnica es limitada, caracterizada por procesos simples, y cuyo aprendizaje se debe sobre todo a la repetición. Mientras que el último requiere una educación formal, un desarrollo intelectual que le permite, dentro de su área, planear, concebir estrategias, aplicarlas, adaptarlas, recrear procesos, en una palabra: conocer – ya que el auténtico conocimiento no se limita a saber o a experimentar una técnica, sino en poseer sus principios y en saber usarlos conforme a los objetivos planteados.

En este contexto, la enseñanza formal, habitualmente providenciada por las universidades y politécnicos, pasó a tener un papel extremadamente importante; en la medida en que la formación académica, teórica y práctica del trabajador, a la par que su experiencia laboral, se convirtieron en su principal activo. Esto es, en el fundamento y el eje de toda su capacidad ejecutiva. Ya que, al contrario del operario de cuello azul, él posee sus propios medios de producción. A saber, sus conocimientos y competencias.

De este modo, el trabajador del conocimiento se hizo bastante más autónomo. Dejó de tener, como superior jerárquico, un *maestro* o *señor* (el dueño de la fábrica o, en tiempos aún más remotos, el noble, o el propietario de los terrenos agrícolas). Por el contrario, el ejecutivo reporta a un *jefe* que, así como él, también cumple su función específica en el seno de la organización y que, por su vez, también es empleado de alguien (*ibíd.*, p. 45).

En lo que respecta el dinamismo social, el trabajador de la industria estaba integrado en una clase, la operaria, y en un contexto que presuponía una lógica de lucha de clases, cuyo paradigma era fuertemente marcado por la acción política. Y, por valores como los derechos del trabajo y de la justicia social¹⁹. Mientras que el trabajador del conocimiento, más que en una clase, se insiere en la organización – en general, aunque no exclusivamente, en una empresa de servicios; privada o público-privada, nacional o multinacional – que, en vez de la lucha política, se desarrolla y se posiciona estratégicamente en un panorama de cariz económico-financiero, caracterizado por el

¹⁹ No pretendo afirmar que esta lucha de clases dejó de existir por completo; ni fijarme en modelos rígidos que, por ejemplo, autores de influencia marxista, como Alex Callinicos, naturalmente critican. Pretendo sí tan sólo delinear algunos de los trazos más genéricos y consensuales que diferencian el operario del ejecutivo.

mercado libre, por la competitividad, y por valores como la eficacia, la eficiencia y la productividad.

De este modo, en lo que concierne específicamente al mundo de las artes, y del trabajo artístico, también en esta área la transición cultural, económica y social, para la sociedad del conocimiento se espejó innegablemente, dando origen a inúmeros paralelismos. A pesar de las evidentes diferencias históricas y sociales entre el trabajador común y el artista. Son diferencias que, antes de todo, debemos considerar. Ya que el proceso de liberalización de las artes no viene del siglo pasado. Tiene raíces bastante más antiguas, y su propia historia, cuyo punto de viraje nos remite para el Renacimiento. Se trata de un largo proceso, en el cual, la pintura, la arquitectura, la música, así como las demás artes se fueron equiparando, de forma progresiva, en estatuto y prestigio, a la sublime dignidad que, en la Grecia Clásica, estaba solamente reservada a la poesía. O sea, al contrario de los trabajadores en general, hace mucho que las profesiones artísticas son consideradas liberales. Algo que implica dos consecuencias fundamentales.

La primera se refiere precisamente al conocimiento. Pues, de hecho, este siempre fue el eje de la producción artística. El elemento que, desde la Grecia Clásica, distinguió a la poética de los demás oficios; y que, desde el renacimiento, separó al artista de los demás artesanos. En la medida en que su papel se caracterizaba, y se caracteriza, no por la mera reproducción, sino por la efectiva concepción y producción de contenidos. Lo que implica no sólo detener la técnica, que se aprende por imitación y repetición, teniendo por fin la reproducción de modelos previamente definidos; pero sobre todo la capacidad de transformar lo que se aprendió en objetos únicos, originales, diferenciados, y según fines intelectualmente determinados. En efecto, el problema central del *Ion* es justamente el conocimiento. Por un lado, el rapsoda era considerado un sabio entre sus contemporáneos, ya que era el auténtico heredero de la tradición poética griega que, desde Homero y Hesíodo era la base de la educación (*paideia*). Por otro, es justo contra esta pretensión sapiencial que Sócrates argumenta, diciendo que sería imposible que Ion fuera capaz de recitar y comentar los aedos y los poetas por conocimiento, ya sea por arte (*techné*), ya sea por ciencia (*epistémé*); así como de conocer el arte poético general (*Ion*, 532c), ya que en realidad estaría poseído por las musas (*ibíd.*, 533d-535a)

La segunda consecuencia concierne a los medios de producción. Ya que éstos, por lo menos los más relevantes, desde siempre estuvieron en el poder del artista, tal como con todos los profesionales liberales. Efectivamente, esta segunda consecuencia adviene de la primera. ¿Pues, para quién hace productos creativos, que otro recurso puede ser tan

necesario sino el conocimiento? Existen otros, claro. Por ejemplo, la impresión y distribución de un libro, en el caso del escritor, o la edición de sonido y colocación de un álbum de canciones en el mercado, en el caso del músico. Pero ninguno de estos es la condición esencial. Sólo el conocimiento, con su capacidad creativa, puede transformar los materiales más simples y banales en auténticas obras de arte. Sin embargo, a pesar de las seculares características del artista, que desde el renacimiento posee el estatuto de profesional liberal, podemos constatar como el ambiente de la era del conocimiento lo influenció; en particular, su modelo de trabajo y trabajador. Desde luego, en el ámbito de la especialización y la educación.

Efectivamente, a lo largo del siglo XX, y en especial a partir de la posguerra, el artista autodidacta (así como el filósofo) se fue convirtiendo en un fenómeno cada vez más raro. En la literatura portuguesa, por ejemplo, el último autodidacta habrá sido por ventura António Aleixo (1899-1949); el poeta del Algarve, casi analfabeto, que vendía billetes de lotería y recitaba sus composiciones: “A arte é força imanente/ Não se ensina, não se aprende/ Não se compra, não se vende/ Nasce e morre com a gente.” (Aleixo, 1983, p.69)²⁰. Pues la mayor parte de los escritores portugueses contemporáneos, aunque no fueron necesariamente especializados en estudios literarios, pasaron por la formación académica. Me refiero a Miguel Torga, médico, a Virgílio Ferreira, licenciado en filología clásica y profesor del Liceo Camões, a Antonio Lobo Antunes, entre otros. Con excepción de Saramago que, no habiendo frecuentado la universidad, aun así tenía gran experiencia profesional como periodista y director del *Diário de Notícias*.

En este sentido, también la tendencia para la formación especializada en las artes tuvo un crecimiento nunca antes visto. ¿Quién podría imaginar, en el inicio del siglo pasado, una tan vasta generalización, como la que hemos asistido en los últimos cincuenta años, de licenciaturas en pintura, escultura, música, teatro, literatura? ¿O de másteres aún más específicos, en diseño, ilustración, animación, en instrumento musical y canto, en artes escénicas, en guion de cine y televisión? ¿O incluso de cursos y *workshops* aún más específicos, en pintura de óleo, de pastel, de acuarela, en guitarra clásica, eléctrica, contrabajo, batería, en expresión corporal, técnicas de improviso, en escrita creativa, novela, cuento, poesía?

²⁰ El arte es fuerza inmanente/ No se enseña, no se aprende/ No se compra, no se vende/ Nace y muere con la gente.

Pero hay otro aspecto fundamental que, además de la formación y especialización, también manifiesta un evidente paralelismo entre el artista de la segunda mitad del siglo XX y el trabajador del conocimiento. A saber, la necesidad que ambos tienen de hacer parte de una organización; o sea, de una red de agentes y organizaciones que, de un modo no muy distinto de los restantes ramos de actividad social y económica, constituyen el tejido de la economía cultural a que llamamos *artworld* – un término que habitualmente aplicamos al universo de las artes plásticas, y que es particularmente emblemático.

Efectivamente, el *artworld* de tal forma queda como un guante en la sociedad posindustrial que Drucker nos describe, que es precisamente en el conocimiento que encontramos sus raíces y fundamento. Pues, según Danto, es la producción de conocimiento, o sea, la formulación de teorías sobre arte, lo que hace posible el propio arte:

(...) distinguir las obras de arte de otras cosas no es una tarea simple, incluso para los nativos, y en estos días una persona puede no darse cuenta de que está pisando terreno artístico sin una teoría que le diga justo eso. Y en parte porque el terreno se constituye artístico en virtud de teorías de arte, por lo que el uso de teorías, además de que nos ayuda a distinguir el arte de lo demás, consiste en hacer posible el arte. (Danto, 1964, p. 572)

De nuevo, es la noción de espacio, que despuntó en los mediados del siglo pasado – por los motivos ya mencionados en los capítulos anteriores (conceptualmente, por el giro lingüístico; y en el ámbito de la percepción, por el surgimiento de los media audiovisuales) – la condición *sine qua non* de las teorías que Danto refiere. Pues, en los términos del autor, este es el espacio de significación que permite la constitución del *terreno artístico* donde habitan sus *nativos*. Hace mucho que el artista misántropo es una cosa del pasado distante. Independientemente de que guste o no de compañía, la verdad es que ya no puede vivir sólo; vivir sólo sería no existir. Él tiene que compartir su *terreno* con los restantes *nativos* que legitiman sus obras; siendo que este proceso de legitimación es tanto de cariz intelectual como social.

En lo que respecta la legitimación intelectual, claro está que ya existía antes del establecimiento del *artworld* contemporáneo, por medio de filósofos y críticos de arte. Con todo, se encontraba restringida a un sólo abordaje teórico, en el ámbito de la filosofía y estética más tradicionales, ontológica o idealista, en que la *teoría de la imitación* era, sin duda, la protagonista, y que más vigoró desde Platón. Sin embargo, a partir del giro

lingüístico, que ocurrió en los mediados del siglo pasado, y de sus consecuencias en el pensamiento estético, la formulación de nuevas perspectivas teóricas pasó a ser una actividad que se justifica por sí misma. O sea, que no necesita de una adecuación a un elemento externo, o metafísico, como por ejemplo la idea de belleza; ni tampoco a un elemento interno, como la consciencia o el *cogito*. Razón por la cual los nuevos filósofos y críticos, en la medida en que su actividad pasó a justificarse por sí misma, entraron ellos mismos en el *artworld*, cumpliendo su papel en el juego artístico; creando sus teorías del mismo modo que el artista crea sus obras de arte.

En lo que concierne la justificación social, o sea, del valor del arte y de su integración en la economía y la sociedad en general, también en este aspecto el artista no está solo. Hace mucho que su producción no depende del mecenas renacentista; o sea, del banquero, del aristócrata, o del miembro del alto-clero, o de la alta burguesía, que la encomendaba. Figuras como los agentes culturales (programadores, productores de eventos, promotores), los curadores, y organizaciones como las galerías, museos, o sociedades de subastas, pasaron a hacer parte de este mundo. Aunque, claro está que existían antes. Pero fue a partir de los mediados del siglo pasado que conquistaron el auténtico sentido de pertenencia; de ciudadanía o, en los términos de Danto, su papel de nativos en el terreno artístico. Pues pasaron también a ejercer una función semántica en el *artworld*; distinguiendo los objetos que son arte de los que son otra cosa (no-arte), y atribuyéndoles valoraciones con consecuencias directas e indirectas en su producción, implementación y en el establecimiento de su significado.

En otras palabras, estos agentes y organizaciones ya no son meros factores externos, sino inherentes a la actividad estética, como dimensión creadora y portadora de sentido. De este modo, sus valoraciones cumplen una función social, la cual es necesariamente inseparable del significado que cualquier obra de arte tiene en una determinada comunidad, en un determinado tiempo.

En este sentido, la figura del curador se hizo emblemática. Ya que la propia acción de conservar, concebir y producir una colección artística implica seleccionar, interpretar y crear. También él tiene un poco de artista y de crítico de arte. Pero no sólo él como los demás agentes que contribuyen para la mencionada valoración social, a todos los niveles. Pues cualquier valor atribuido a una obra de arte también contribuye para el establecimiento de su significado en una sociedad. Incluso su valor comercial – una colección evaluada en millones de euros tiene un significado diferente de otra evaluada en millares. Algo que, por veces, tiene implicaciones políticas, como en el caso de la

polémica venta de las obras de Miró, que pertenecía al antiguo *Banco Português de Negócios* (Cardoso & Carvalho, 2014).

De este modo, el artista del mundo posindustrial, aunque, sin duda, haya conquistado inúmeros derechos y libertades artísticas, perdió seguramente el derecho a la misantropía. Él se hace parte de una tela social e intelectual donde también habitan otros actores culturales: pensadores, críticos, curadores, productores, promotores, teniendo siempre, como telón de fondo, las organizaciones. Y cuanto mayor su dimensión y valor, mayor la preponderancia de estas últimas. Sin embargo, esta pérdida del derecho misantrópico no tiene consecuencias solamente en la mencionada legitimación y valoración intelectual y social del artista. Tiene implicaciones profundas en su comunicación e imagen.

La variedad y complejidad de los agentes culturales resultan, naturalmente, en la disminución de la autonomía del artista. Ya no es sólo él quién crea el arte, ni mucho menos quién tiene el poder de legitimarla. Motivo por el cual, considerando que el arte es, entre otras cosas, una forma de comunicar, también en este aspecto el autor se desvaneció. Y consecuentemente, también su obra, por lo menos como propiedad absolutamente suya.

Como es evidente, esto tiene implicaciones pragmáticas. Pero, antes de todo, conviene colocar esta cuestión bajo el punto de vista formal, de la relación intrínseca entre creación y destrucción. O, como diría Foucault, de la *muerte del autor*. Pues, si por un lado, la poesía, la pintura, la música, tiene el efecto de perpetuar el artista que la concibió, por otro, en términos existenciales, este desaparece en el momento en que crea su obra; en la medida en que pasó a comunicar en una plataforma de acción discursiva en detrimento de su actividad como *individuo real*. Algo que suscita dos aspectos. A saber, el *nombre de autor* y la determinación de lo que es, o no es, su obra.

En relación al nombre de autor, “no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo” (Foucault, 1990, p.25). Esto es, cumple una función que en sí misma ya se encuentra en el plan discursivo, tratándose no de un individuo real, sino de una designación funcional genitiva; o sea, que tiene como referencia el origen y la pertenencia de determinada obra, o colección de obras.

Pero... ¿Y la obra? ¿A qué obra, o colección, nos referimos? ¿A todo lo que el autor creó, escribió, anotó? ¿Y quién puede determinarlo? En las palabras de Foucault:

Cuando se emprende la publicación de las obras de Nietzsche, por ejemplo ¿en dónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, ciertamente, pero, ¿qué quiere decir este

‘todo’? Todo lo que el propio Nietzsche publicó, de acuerdo. ¿Los borradores de sus obras? Ciertamente. ¿Los proyectos de aforismos? Si. ¿También los tachones, las notas al pie de los cuadernos? Si. Pero cuándo en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de la lavandería: ¿obra, o no obra? ¿Y por qué no? Y esto indefinidamente. (*Ibíd.*, p. 17)

De hecho, delimitar lo que debemos o no considerar la obra de un autor nos lleva a una miríada de cuestiones sin respuesta. Y mucho menos si intentamos contestarlas a través de una especie de *teoría de la obra*; ya sea en el sentido ontológico, ya sea en el fenomenológico. Pues la “palabra ‘obra’ y la unidad que designa son, probablemente, tan problemáticas cuanto la individualidad del autor” (*ibíd.*, p.18). Razón por la cual también sólo podemos comprenderla y cualificarla, del mismo modo que él, o sea, en el ámbito del discurso que ocurre en determinada sociedad y en determinado tiempo.

¿Y quién lo debe hacer? Todos los que participan en las actividades sociales, intelectuales y culturales donde la mencionada obra y autor se insieren; o sea, todos los agentes que comparten su espacio de significación, o su *territorio*. Lo que implica que son necesariamente estos agentes, o *nativos*, incluyendo el mencionado autor, que en la complejidad activa de este espacio, tienen la función de decir lo que le pertenece. Ellos seleccionan, organizan, y le atribuyen lo que es suyo. En cierto sentido, crean su identidad, lo que él es, así como los objetos que hace. En otras palabras, lo comunican, lo dan a conocer. De este modo, la comunicación del artista contemporáneo es, por así decirlo, la otra cara de la misma moneda. Es inherente a su propia acción creadora. Pues si el artista se da a conocer a través de su obra, esta obra siempre se desvela necesariamente en el espejo del territorio cultural donde se insiere; y es a través de este espejo que los restantes agentes, o *nativos*, le devuelven su imagen, y consecuentemente, la de su autor.

En resumen, un abordaje formal nos lleva a constatar que el proceso de comunicación e imagen no es algo externo, sino intrínseco a la identidad del artista del conocimiento, y a la creación de su obra. Pero son las consecuencias pragmáticas las que más evidencian esta realidad. Desde la segunda mitad del siglo XX que el pintor y/o el escultor es dispensado de la cuestión socrática: *conócete a ti mismo*. ¿Para qué? ¿Por qué motivo hacerla, si el galerista, el curador, el crítico, los patrocinadores, los redactores de las secciones de cultura de los media, son quienes que efectivamente contestan a esa pregunta por él? Y lo mismo pasa con los escritores en relación al universo literario; las editoras,

las ferias del libro, las sesiones de autógrafos, las entrevistas en los periódicos y en los programas culturales de la tele. Y quizás todavía más con los músicos, las productoras, las revistas como la Rolling Stone y la supuestamente *infame* MTV, como se decía en la calle, porque producía sus celebridades, las rotulaba, y no las dejaba ser auténticas estrellas de rock, libres, auto-determinadas, como las de antes. De hecho, se trata de un proceso cultural e histórico que, sin duda, alcanzó su clímax en los años noventa – cuando nadie podría aun imaginar que estaríamos a pocos años de la transición del artista del conocimiento para el de la sociedad en red – con lo que fue el acontecimiento más simbólico y más célebre de la época, y de la lucha del autor contra su muerte y por el poder de ser él mismo quién debe determinar su identidad – el suicidio de Kurt Cobain, en 1994:

(...) Todo lo que me avisaron en los inúmeros cursos de punk rock, a lo largo de los años, desde mi introducción a, por así decirlo, ética e independencia y del acogimiento en su comunidad, probaron estar ciertos. (...) Por ejemplo, cuándo estamos en palco y las luces se apagan y el rugido maníaco del público empieza, eso no me afecta del mismo modo que a Freddy Mercury, que parecía adorarlo (...) Ya no siento la pasión, por eso acuérdense, es mejor arder que desaparecer. (“This is the actual contents of Kurt Cobain's suicide note”, n.d.)

El suicidio de Cobain funciona como una sombra del último poder del autor sobre su identidad, y su arte – una muerte existencial como manifiesto contra la muerte autoral. Algo ingenuo, claro. Pues evidentemente no resultó. Por el contrario, dio más argumentos para los mismos agentes y organizaciones, o sea, los mismos *nativos* del *terreno* de la música, recontaren una historia todavía más impactante sobre aquél que, quizás, fue el último artista de la era electrónica.

2.6. EL ARTISTA EN RED (I): LO QUE ÉL ES.

Sin embargo, si Cobain fue, sin duda, uno de los símbolos más emblemáticos del complejo mundo de las artes en los finales del siglo XX, ¿de qué manera son diferentes de él los artistas del nuevo siglo? Lo que es otra forma de preguntar: ¿Qué, entonces, ha cambiado con el internet y con la sociedad en red?

La primera reacción a esta pregunta tiene que ver con su legitimidad. Pues, también hoy, e incluso de un modo todavía más global, nos deparamos con el mismo universo de las organizaciones – productoras, editoras, galerías, distribuidoras, periódicos, revistas, canales de TV, agentes y programadores culturales, críticos literarios, de arte, de música. O sea, con la misma dinámica de redes que rodean al artista, y le atribuyen significado. Algo que, naturalmente, confirma la importancia, e incluso el protagonismo, que las organizaciones siguen ejerciendo en nuestra sociedad; o en las palabras de Drucker, en cierta medida, también actuales: “En la Sociedad del Conocimiento no es el individuo quién ejecuta (...) Es la organización quién ejecuta” (Drucker, 2001, p. 45).

No obstante, lo que legitima nuestra cuestión son, fundamentalmente, dos aspectos. Primero, el hecho de que, ya en la sociedad del conocimiento, las organizaciones no ejecutaban ni actuaban a solas, aisladamente, pero en un contexto en red, con otros agentes – trabajadores, profesionales liberales, *freelancers* – y sobre todo, con las demás organizaciones de un mundo que, en los términos de McLuhan, ya era una aldea global. Segundo, el hecho de que las mencionadas redes, no sólo no desaparecieron, sino se reforzaron y se globalizaron como nunca antes, a través de las plataformas digitales. Algo absolutamente inédito. De tal forma que hoy ya no nos consideramos tan sólo ciudadanos del conocimiento, pero de lo que Castells llama *Sociedad en Red*.

En este sentido, el trabajador de nuestros días presenta algunas diferencias contundentes en relación a su pasado reciente. Y que se manifiestan sobre todo en un grado de autonomía incomparablemente mayor, a todos los niveles y áreas profesionales,

en lo que respectan sus conocimientos, competencias, capacidad de adaptación, movilidad, versatilidad, gestión de carrera, desarrollo personal y detención de los medios de producción.

Efectivamente, el trabajador del siglo XXI sigue siendo altamente especializado. Aún más que su antecesor de la era electrónica posindustrial. La diferencia está, con todo, en la noción que tenemos hoy de especialización. Algo que, de ningún modo, se puede limitar a la mera formación universitaria (licenciatura, máster, doctorado) o inclusive a la que recibimos en las empresas o instituciones donde trabajamos. Claro está que la base académica, sobre todo si complementada después con la experiencia y formación, no dejó de ser un requisito casi imprescindible. Sin embargo, el trabajador competitivo de nuestro tiempo, ya no se destaca sólo por haber hecho un curso de ingeniería, por ejemplo, o un doctorado en un área específica, incluso cuando a estas habilitaciones añade su experiencia y formación empresarial o institucional. Él se destaca por convertir todo eso y mucho más en su *portafolio*. Pero ¿qué entendemos, concretamente, por portafolio?

Se trata ya no de la especialización pero de la hiperespecialización – no por exceso de formación, evidentemente, o del estudio de materias de tal modo específicas que serían inútiles. Pues su énfasis no está en el carácter objetivo; sino en la combinación versátil e interdisciplinar del aprendizaje y experiencias, resultando en algo mucho más complejo, dinámico y pragmático que el mero *curriculum vitae* – el portafolio debe ser único, esto es, hiperespecializado en el sentido subjetivo, ya que nadie más puede repetir la singularidad de su protagonista.

En lo que respecta el conocimiento, la *word wide web* hizo confluír un conjunto sinfín de informaciones y contenidos formativos provenientes de todas las áreas del saber. Así como posibilitó el *e-learning*. Razón por la cual un doctorado en un área científica, en una universidad española, puede fácilmente complementar esta formación con cursos *online*, más rápidos y específicos en otra área diferente, como humanidades o artes, organizados, por ejemplo, por una universidad americana. Esta confluencia de disciplinas, de métodos, de academias, resulta en una síntesis única, que diferencia cada alumno, singular, de todos los demás. Y si a este fenómeno, añadimos las plataformas y acuerdos internacionales, así como las nuevas formas de viajes y estadías *low cost – flat-exchange, room-exchange* - el mundo se convirtió en una fuente inagotable de conocimiento y experiencias.

Ya no vivimos en el tiempo del especialista *simplex* – por ejemplo, de un individuo posdoctorado en microbiología que trabaja para las mejores farmacéuticas de su país –

vivimos en el tiempo en que el mencionado posdoctorado, agregó su aprendizaje, en su área, con técnicas y métodos de otras áreas. Y que, después de haber complementado su formación con experiencias académicas, profesionales, e inclusive personales, en cualquier país del mundo, desarrolló nuevas perspectivas y abordajes, o un nuevo producto, o un nuevo servicio, de características más singulares. Siendo invitado, ya no para trabajar en un departamento de la mencionada industria, pero para crear un departamento suyo. O entonces, para invertir en sí mismo, en su propio empleo, o empresa. En otras palabras, si el trabajador posindustrial se caracterizaba por la objetividad de sus conocimientos, competencias y experiencias técnicas, resumidas en su *curriculum*, el trabajador de nuestros días se caracteriza por la creatividad con que recombina los mencionados conocimientos, competencias y experiencias, en la singularidad de un CV más versátil, en un continuo proceso de readaptación, y que tiene como protagonista su subjetividad insustituible. Esta es la hiperespecialización, única e irrepetible, a que llamamos portafolio.

Primeramente, con todo, y para prevenir cualquier equívoco, no estoy alegando que el trabajador posindustrial dejó de existir. Por el contrario, él sigue presente en nuestras sociedades. Pero el mundo es así mismo, complejo. En última análisis, siguen existiendo pragmáticas laborales incluso anteriores a la propia industrialización; a fin de cuentas, no podemos olvidar que hay varias zonas del planeta en que el internet ni siquiera es aún una realidad accesible al ciudadano común. Cada sociedad, cada comunidad, cada red humana, tal como cada persona, tiene su propio contexto, sus propios problemas y desafíos. Del mismo modo, tampoco pretendo afirmar que la actual sociedad en red, occidental, es un sueño maravilloso, impoluto. De hecho, el shock tecnológico resultó en una sociedad extremadamente competitiva. Además, vivimos hoy una crisis europea cuyos efectos no podemos ignorar. Por eso, también el trabajador de hoy, el especialista creativo, puede experimentar agruras y dificultades. No obstante, la reflexión sobre las posibilidades de resolución de estas dificultades, que me parecen de cariz esencialmente político, ya nada tiene que ver con el objeto de esta tesis. Por lo que, sobre este tema, lo único que pretendo afirmar es que la era digital ofreció al trabajador en red la posibilidad de integrarse en el mundo ya no como mero técnico, pero como protagonista creativo que con su portafolio único – y ya no con un mero *curriculum vitae* – puede destacarse como nunca por su singularidad. Pues, efectivamente, además de su portafolio, el especialista creativo detiene, también como nunca antes, sus principales medios de producción y de divulgación. ¿Y de qué medios estamos hablando?

En primer lugar, de su formación, experiencia e inteligencia – siendo que esta última capacidad le permite transformar aprendizajes técnicos en conocimientos efectivos – o sea, características semejantes a las del trabajador de los finales del siglo XX, pero que hoy se manifiestan sobre todo en la experiencia global (no sólo profesional), en la unidad del individuo y de su potencial creativo.

En segundo, la diversidad de medios tecnológicos que, a lo largo de las últimas décadas, se volvieron cada vez más portables y drásticamente accesibles al ciudadano común – ordenadores (*laptops, notebooks*); impresoras multifuncionales (impresiones, fotocopias, digitalizaciones), cámaras fotográficas y de vídeo de alta resolución; *tablets, smartphones*. Y en particular herramientas y aplicaciones de software (contabilidad, gestión, diseño). Otrora a precios sólo accesibles a empresas, pero que hoy se pueden adquirir a precios bajos, o incluso descargar gratuitamente.

En tercero, la confluencia de plataformas online – *websites*, blogs, redes sociales, sitios de compartida de información (archivos, libros, música), sistemas de pago cada vez más seguros – que abrieron posibilidades inéditas al ciudadano común, como la creación de sus propios servicios o productos, así como en la gestión de su carrera y portafolio.

De este modo, claro está que continua siendo innegable e imprescindible, en el mundo actual, el papel de las organizaciones, pues si la economía se insiere en las diferentes culturas, también las culturas “no están formadas sobre la base de valores etéreos, sino que están fundamentadas en instituciones y organizaciones.” (Castells, 2001, p.63). Pero, haciendo una síntesis de las características del trabajador en la sociedad en red, constatamos que todas ellas implican una consecuencia común. A saber, el aumento extremadamente significativo de su autonomía.

No obstante, si es verdad que el trabajador del mundo de hoy manifiesta un grado visiblemente más elevado de autonomía en relación a la organización, también es verdad que depende cada vez más, y a veces casi exclusivamente, de la Red. Y no me refiero tan sólo, evidentemente, a las redes naturales y comunitarias, que desde siempre han sido la condición *sine qua non* del flujo de culturas y compartida de experiencias humanas, sino del nuevo espacio común, o sea, la confluencia global que la *galaxia internet* inauguró. Ya que es el internet la base tecnológica de la propia estructura organizacional de la era de la información (*ibíd.*, p. 15). Motivo porque no podemos, hoy, hablar de organizaciones sin hablar de organizaciones en red; ni de trabajadores, sin hablar de trabajadores en red. Y claro, del mismo modo, del artista en red.

Así, el artista del siglo XXI sigue insiriéndose en el mismo tejido social de agentes y organizaciones – productoras, editoras, galerías, distribuidoras, periódicos, revistas, canales de TV, programadores culturales, críticos literarios, de arte, de música... – pero su autonomía, relativamente a los mencionados actores del mundo del arte, es hoy significativamente mayor. Y esta autonomía es, justamente, la única razón porque se explica el creciente número de artistas que, a través de sus propios conocimientos creativos, y sus propios medios de producción y divulgación, han conseguido alcanzar la fama mundial por sí mismos, sin depender de cualquier organización tradicional. Sino exclusivamente de la red.

Los ejemplos más emblemáticos de este nuevo fenómeno de autonomía artística provienen quizás del área de la música. Es el caso de varias bandas de los años 90 que, aun trayendo consigo sonoridades de la década en que se formaron, no sólo consiguieron transitar con éxito para el siglo XXI, como inclusive ganaron un impulso sin precedentes. Por ejemplo, los System of a Down que, habiéndose formado en 1992, pasado casi una década de haber alcanzado la fama, y después de haber visto su nueva canción de 2001 (*Chop Suey*) banida de las radios americanas (“System of a Down”, 2015), lanzaron en la internet las *demo tapes* de aquél que vendría a ser su álbum más vendido de siempre, *Toxicity*²¹. Y del mismo modo, otras bandas de *Nu Metal*, como Linkin Park, o de *Rock Alternativo* y *Post-Punk Revival*, como The Strokes, The White Stripes, Interpol; que no habiendo alcanzado la gran fama internacional en los 90’s, la alcanzaron en la década de 2000; en especial después de la generación Napster y de la consolidación definitiva de los sitios de compartir archivos (*file-sharing*); como el LimeWire, o Kazaa, o BitTorrent, ou o eMule.

Me refiero al período posterior al conflicto jurídico entre el Napster y las grandes discográficas (Sony, Warner, entre otras) que fue quizás el evento que más evidenció la transición de la era electrónica para la era digital, en lo que concierne al universo de la música. Como es natural y comprensible, las grandes organizaciones, absolutamente imprescindibles en el siglo pasado, no estaban dispuestas a abdicar de los rendimientos que obtenían produciendo y editando los álbumes de las bandas ya establecidas. Del mismo modo, las bandas ya establecidas tampoco querían abdicar de los *royalties* provenientes de sus derechos de autor. Así, haciéndose representar por una de las bandas

²¹ En el final de 2009, había vendido por lo menos três millones de copias, como podemos verificar en la lista del Ace Black Blog de los álbumes más vendidos hasta el momento (Aceblackblog, 2009)

que más éxito había alcanzado en la década anterior, los Metallica, iniciaron un conflicto contra el Napster. Y, de hecho, ganaron el proceso judicial. Sin embargo, un hecho aún más contundente que la ley se sobrepuso: la efectiva pragmática de la nueva era digital, de la sociedad en red. El Napster fue obligado a encerrar sus servidores. Pero luego surgió una miríada de sitios más, como un fenómeno incontrolable.

El mundo de los sitios web de intercambio (*file-sharing*) ha venido para quedarse. Y con él el desarrollo tecnológico de los medios de producción (softwares de composición musical, de sintetizadores, de grabación y edición audio; estudios caseros). Lo que, consecuentemente, resultó en la revolución que todavía hoy asistimos, en el ámbito de la creación, producción y divulgación musical, así como las nuevas formas de rentabilización comercial de este arte que, naturalmente, no puede sobrevivir sin que sea económicamente viable.

De este modo, gracias a este nuevo contexto, no sólo algunas bandas formadas en los años 90 ganaron el reconocimiento que no habían alcanzado en esa década, como también bandas más recientes, formadas ya en el siglo XXI, consiguieron darse a conocer, y crear su nicho de mercado, un poco por todo el mundo, antes mismo de haber firmado contratos con las grandes discográficas. O sea, bandas cuyos primeros álbumes fueron inmediatamente colocados en sitios de intercambio de archivos (*file-sharing*), y de la nada alcanzaron el éxito mundial. Me refiero, por ejemplo, a Arcade Fire, The Killers, Franz Ferdinand, Arctic Monkeys, entre otras ya integradas en este nuevo ambiente de producción y divulgación musical, y que se hicieron célebres gracias a dos factores esenciales: El primero, más tradicional, la promoción local – algo que tan sólo dependía de ellos mismos y de agentes de su región – conciertos en bares, discotecas, universidades, eventos regionales, radios y televisiones locales. El segundo, hasta entonces absolutamente inédito, y seguramente lo más decisivo para su divulgación global, la internet – los sitios de intercambio de archivos que, además de los mencionados, debemos incluir el papel imprescindible del YouTube; y de las redes sociales especializadas, como Last.fm, Buzznet, MOG, ReverbNation, SoundCloud, entre otras que, hasta hoy, han contribuido para este fenómeno. Sin olvidar, naturalmente, el MySpace.

De este modo, podemos constatar que el ambiente de creación, producción y divulgación musical en que vivimos actualmente, es seguramente un ejemplo perfecto de la nueva autonomía del artista en red. Algo que se manifestó en fenómenos todavía más peculiares y casi exclusivamente digitales. Como el extraordinario caso de Misha Mansoor y de su banda Periphery.

¿Quién era Misha Mansoor? Nada más que un joven guitarrista, entre tantos otros, anónimo, que seguía a sus ídolos de la guitarra, como John Petrucci, comentando y divulgando sus opiniones y conocimientos en foros web. Bajo el pseudónimo *Bulb*, que usaba online, Misha colocaba habitualmente en MP3, en las redes sociales, y en particular en el SoundClick, las músicas que hacía en su ordenador personal. Tocaba, gravaba y editaba con el software de que disponía en su estudio casero. Y fue así que dio a conocer a su trabajo. Pasado poco tiempo, empezó siendo conocido dentro de las mencionadas comunidades de los fans de la guitarra eléctrica... hasta que su fama se propagó a las restantes comunidades. Formó una banda, los Periphery, y hoy hace conciertos por todos los Estados Unidos, Europa, y aparece en la *Rolling Stone* (Bienstock, 2014). Pero ejemplos como este no se limitan al *Rock*, o *Heavy Metal*, claro. Son inclusive más evidentes en la música comercial. A fin de cuentas, fue en el YouTube que empezó Justin Bieber, Greyson Chance, Austin Mahone, Esmée Denters, entre tantos otros nombres cuyas letras de canciones la nueva generación de adolescentes sabe de memoria.

De hecho, este potencial de autonomía, tan característico del artista del siglo XXI, se ha manifestado en la música de una forma particularmente clara. Pero, efectivamente, es transversal. Cualquier artista puede, actualmente, encontrar medios de producción digital, software y otros soportes tecnológicos, a precios accesibles. Y además, utilizar la World Wide Web como su plataforma de divulgación por excelencia.

Así, otra área bastante paradigmática, respecto a este tema, ha sido la literatura. En especial, la autopublicación. Claro que no se trata de un fenómeno absolutamente nuevo. Ya en los mediados del siglo pasado, Irma Rombauer, habiendo enviudado en el período de la Gran Depresión (1929-33), decidió invertir en su libro de culinaria *Joy of Cooking* (El placer de cocinar), una compilación de sus recetas preferidas. Al inicio (1931) imprimió 3000 ejemplares. Pero en pocos años ya estaba imprimiendo incomparablemente más. Fue un éxito extraordinario en la década de la II Grande Guerra, y que hasta nuestros días ya vendió más de 18 millones, y sigue sosteniendo financieramente los descendientes de la autora (Daley, 2012).

Naturalmente, el libro de culinaria de Rombauer no es efectivamente literario. Pero lo son los *bestsellers* como la *Profecía Celestina*, editado en los finales del siglo XX. Su autor, James Redfield, tenía 43 años cuando decidió publicarlo por sus propios medios. Y también empezó por imprimir 3000, en 1993. Su estrategia era ceder la mitad de la edición, 1500, a las librerías y a personas que recomendasen el libro. En cuanto a los demás ejemplares, Redfield los llevaba en el maletero del coche y los vendió

personalmente, con la colaboración de su esposa, Salle. Y todavía hoy, la *Profecía Celestina* es una de las novelas más vendidas de siempre (Redfield, 2015).

Entonces, ¿qué ha cambiado con la revolución de los libros electrónicos, o *eBooks*? ¿Qué hay de nuevo, en nuestros días, en las publicaciones de autor? Claro que ningún fenómeno es original e inédito, en términos absolutos. Pero sí que existen formas nuevas o inéditas de recrearlos y de comunicarlos. Y, en este caso, fue justo lo que pasó. Y no podemos negarlo. Los *eBooks* son efectivamente una revolución; como demuestran los ingresos de la mayor empresa de menudeo electrónico y *e-commerce* de la actualidad, la Amazon.

Con ingresos globales rondando los 90 billones de dólares (“Amazon.com”, 2015), naturalmente que la mayor parte advienen de las ventas de productos electrónicos (y otras mercancías). Y en seguida están los media (música, películas), entre los cuales, los libros ocupan tan sólo una pequeña parcela. Sin embargo, los datos son interesantes y, sin duda, esclarecedores. Por año, la empresa está vendiendo entre 265 y 530 millones (Trefis Team, 2014) en *eBooks* exclusivamente. Números que, desde 2011 (Pepitone, 2011), ultrapasan de forma ya evidente los provenientes del formato tradicional, esto es, de los libros en soporte papel. En otras palabras, contra lo que auguraban algunos escépticos, los datos recientes demuestran que el mercado de la literatura digital ya nada tiene que probar. Ya no es cosa del futuro, sino del presente. Se estableció en la última década y todo indica que, cada vez más, irá conquistar el mercado global.

Pero, además, hay otro dato importante que también debemos destacar: En el *Top 100* de la *Amazon Kindle*, 25% de los *eBooks* son publicaciones de autor (Cooper, 2013). Por lo que, con estos datos, ya podemos contestar mejor a la pregunta sobre qué cambió en la era digital, respecto a la autopublicación. Claro que ya existía antes pero se convirtió en un fenómeno de expansión sin precedentes. Si en los siglos pasados los autores independientes eran una excepción a la regla, actualmente son figuras emblemáticas de nuestra literatura comercial.

Concretamente, podemos destacar algunos de ellos, como Amanda Hocking, que en el día de su vigésimo sexto aniversario, en Julio de 2010, lanzó por sus propios medios, en formato digital, el primer volumen de su *Trilogía Trylle – Switched, Torn y Ascend* – cuyas ventas, en total, ya ultrapasaron un millón de copias (Hocking, n.d.). Por lo que, dos años después, firmó contrato con St. Martins & Pan Macmillan. Su trilogía fue reeditada internacionalmente, estando también disponible en librerías tradicionales, y habiendo conquistado los *Tops* del *USA Today Bestsellers* y del *New York Times*.

Otro ejemplo, tal vez el más emblemático de los últimos años, es el de E. L. James. Trabajando como productora de TV, la autora dedicaba sus tiempos libres a la escritura de *fan fiction* de la trilogía *Twilight*. Progresivamente, sus textos empezaron a captar cada vez más lectores online. Motivo que la llevó a autopublicar aquel que es, hasta el momento, uno de los mayores *bestsellers* del siglo XXI, el *Cincuenta Sombras de Grey* (*Fifty Shades of Grey*). Inicialmente editado en formato digital, también ya se convirtió en trilogía, en conjunto con *Fifty Shades Darker* y *Fifty Shades Freed*; habiendo vendido más de 100 millones de ejemplares (Gosden, 2014), en formato electrónico y en papel.

De hecho, el éxito de las publicaciones de autor ha sido de tal modo exponencial, desde el advenimiento de los eBooks, que inclusive varios autores que iniciaron su carrera en la edición tradicional decidieron cambiar de estrategia y optar igualmente por la autopublicación. Como es el caso de Bella Andre. Habiendo editado en 2005 su primera novela, *Take Me* (“Take me. Bella Andre”, 2015), en la Pocket Books, alcanzó el éxito mucho antes de apostar en la publicación de autor; lanzando varios títulos más, para diferentes editoras, como *Wild Heat*, en 2009 (“Wild Heart. Bella Andre”, 2015), para la Dell, o *Never Too Hot*, en 2010 (“Never Too Hot. Bella Andre”, 2015), para la Bantam, que sería el último que publicaría según el paradigma exclusivo del mercado tradicional.

En Junio de 2010, decidió publicar por sus propios medios, en formato digital (Mayer, 2013). Y fue así que editó *Love Me* (“Love Me (Contemporary Romance)”, 2015), una secuela de *Take Me*. Hoy en día, el éxito de Bella Andre es aún mayor de lo que gozaba en la época que editaba según los moldes tradicionales; aunque en este momento, concilie ambos formatos. En total, ya vendió más de 3,5 millones de libros, fue seleccionada dieciocho veces para las listas de *Bestsellers* del USA Today y del New York Times, y alcanzó el primer lugar en el ranking de autores de la Amazon (Andre, 2015).

En conclusión, y considerando la globalidad de los ejemplos mencionados, tanto en la música como en la literatura, podemos constatar cómo, transversalmente a las diferentes áreas, el siglo XXI posibilitó el ascenso de un tipo de artista significativamente más autónomo: el artista en red. Él se caracteriza por su mayor autonomía relativamente a las organizaciones tradicionales – productoras, editoras y otros agentes culturales que hacen parte del mundo del arte.

Algo que, naturalmente, también se espeja en su comunicación e imagen. Esto es, desde la divulgación de sus obras a la elaboración de su discurso público. Y es en este aspecto particularmente que la cultura de la autonomía más sobresale. Pues inclusive los artistas consagrados sienten la necesidad de incorporarla. Motivo por lo cual no existe

prácticamente ninguna celebridad que, por más establecida que esté en el estrellato internacional, no tenga una cuenta Twitter, o Facebook, o Instagram – supuestamente personal – o no publique videos suyos en el YouTube, o no haga una *selfie* para publicarla en las redes sociales.

Resumiendo, la sociedad del conocimiento ha ofrecido al trabajador un cierto nivel de autonomía, en comparación con la que poseía el agricultor o el operario. Con todo, en el caso del artista, cuya profesión ya era considerada liberal, desde el renacimiento, le otorgó justo lo contrario - una cadena de organizaciones y agentes que pasaron a condicionar, no sólo su imagen y comunicación, como incluso su identidad y el significado último de su obra. Pero fue con el advenimiento del internet, y de las nuevas tecnologías digitales a precios accesibles, que esta autonomía fue en gran parte recuperada, o en algunos casos redoblada.

El artista de hoy puede detener como nunca antes sus propios medios de producción, divulgación, y de gestión de su discurso público. Y de tal forma que incluso las celebridades ya consagradas, independientemente de que sean, o no, ellas mismas a asumir la gestión de su imagen – pues eso ya son opciones que dependen de los individuos concretos en cuestión – la verdad es que cada vez más se comunican a través de cuentas o páginas personales; publicando opiniones, fotos, videos, frases cortas, que se elaboran intencionalmente con un formato no-institucional, no-profesional (o mejor dicho, no demasiado profesional, distante), pero según una estética casera, personal, autónoma, ya que todos hacemos parte de la misma red.

Y es precisamente esto lo que es el artista de hoy: Artista en Red. Pero, claro... una cosa es lo que él es. Otra es lo que dicen de él.

2.7. EL ARTISTA EN RED (II): LO QUE DICEN DE ÉL.

En esta investigación, cuando me refiero a lo que el artista es, pretendo examinar lo que hace, con qué medios, y cómo se integra en la sociedad actual. O sea, su actividad predominantemente explícita. No obstante, es necesario que averigüe también lo que dicen de él, cómo se manifiesta en la propia cultura – él mismo, en cuanto contenido cultural. De qué modo lo concebimos, no tanto en términos analíticos pero, sobre todo, pre-analíticos, latentes, instintivos. Algo que nos remite para su dimensión predominantemente implícita. Pues es justo en esta dimensión que, sin detrimento de otras concepciones, nos deparamos con una de las más populares figuraciones del imaginario estético de la historia del occidente. A saber, la Imagen del Artista Inspirado.

Se trata de una concepción que remonta al tiempo de los griegos, y que desde entonces lo caracteriza como una especie de impulso sagrado, un genio capaz de expresar o crear las más bellas formas de poesía, de música, de pintura, a partir de su talento divino, o natural. En la medida en que es el talento, sino la única, seguramente su principal fuerza movilizadora. De hecho, todavía hoy este paradigma mítico del artista sigue siendo uno de los más bien acogidos por el gran público, en lo que concierne las nociones que tenemos de la creatividad humana. El mito del talento es, sin duda, uno de los que mejor sobrevivió a los cambios de la historia e incluso al escepticismo de muchos pensadores y críticos de arte. Además, parece que posee una magia natural, un entusiasmo. Razón porque siempre se ha propagado en los más diversos contenidos culturales.

Todavía en el cine actual, no faltan ejemplos que lo comprueben. Películas como *Pollock*, de 2000, y *Frida*, de 2002, son casos típicos, entre muchos otros, de esta constante presencia implícita – y por veces explícita – de las diferentes variaciones que el mito del artista inspirado puede asumir. En *Frida*, la realizadora Julie Taymor nos cuenta la historia de Kahlo, la pintora mexicana que, con su estilo único – una conciliación muy peculiar entre el surrealismo y el naïf consciente e intencional – conquistó un lugar

indiscutible en el panorama del arte moderno. Pero que, con todo, no se identificaba totalmente con este rótulo surreal con que Breton la describió, contestando “yo no pinto sueños... pinto mi realidad” (Frida Kahlo, 2006). Siendo, por tanto, justamente de esta manera que la película de Taymor la caracteriza. Como una pintora inspirada por su propia vida, por su experiencia del dolor, y su casamiento atribulado, marcado por recíprocas infidelidades y por una promiscua bisexualidad, según los criterios morales de la época.

O sea, entre los diferentes abordajes posibles con vistas a construir un discurso sobre Frida Kahlo – su aprendizaje, convivencia intelectual con otros autores, gradual experimentación de técnicas, etc. – la realizadora prefirió dar a conocer esta artista bajo el prisma de los inmensos dolores y conflictos que experimentó en su vida; dando a entender que fueron justamente estas experiencias la causa de su genialidad – ya que Frida las canalizó y las espejó en su obra. Un abordaje que, en el caso concreto de Kahlo, tiene sin duda un fundamento real. Y claro que es perfecto para una historia de cine. Además, se trata de la visión que la propia artista tenía de sí misma. Pero que, a pesar de todo, del punto de vista crítico es obviamente reductora e insuficiente.

De hecho, ni en términos científicos, ni exegéticos, parece razonable construir una narrativa sobre la creatividad artística con base en la mera inspiración biográfica. Pues la verdad es que no faltan en este mundo vidas marcadas por el dolor. Desafortunadamente, millones de seres humanos sufren las ironías del destino. Sin embargo, son raros los que por eso se convierten en artistas con la dimensión de Frida Kahlo. Claro está que la experiencia individual del artista muchas veces se espeja en su arte. Pero ver en eso una relación de causalidad creativa fuera del común implica un salto intuitivo injustificado, y que la ciencia, la psicología y la crítica filosófica habitualmente consideran una actitud ingenua.

No obstante, la película fue un éxito, naturalmente. Por lo que debemos preguntar: ¿Por qué motivo creemos tan fácilmente en el artista inspirado? Y en sus diferentes versiones – por su vida, sus trastornos psicológicos, sus costumbres bohemias, de drogas o alcohol, o simplemente por el divino... ¿Por qué razón seguimos teniendo tanta fe en el soplo esotérico de la inspiración? (Romo, 1997, p. 12)

Se trata de una figuración del imaginario con por lo menos dos mil y quinientos años de historia. Pero que sigue enraizada en nuestra cultura. Tal como lo podemos constatar, y quizás de una forma aún más evidente que en *Frida*, en otras películas de las últimas décadas, como *Pollock*; que retrata al pintor americano como un hombre repleto de

conflictos y tensiones interiores, agudizados por el alcoholismo. A estas tensiones, el artista las expurgaba en sus cuadros; repentinamente, y de forma absolutamente espontánea, creando de esta manera, como que por arte de magia, obras geniales. De nuevo, una visión que, a pesar de que se basa en hechos reales, y de que es coherente con el estilo del autor, también es demasiado reductora; pues desconsidera todo arduo camino, de trabajo, de esfuerzo cotidiano, y de convivencia intelectual seria, sobria, y crítica, a la que el pintor tuvo necesariamente que recurrir con vistas a alcanzar el mencionado estilo²² y la referida genialidad.

Curiosamente, el realizador y protagonista de *Pollock*, Ed Harris, también hizo parte del elenco de *Beautiful Mind* (Una Mente Maravillosa), de Ron Howard. Una película que igualmente aborda el tema de la creatividad, y de la inteligencia, bajo la misma perspectiva, de esta vez aplicada a otro tipo de creativo, el científico. Cuenta la historia de John Nash, el genio de la matemática que se destacó por su notable contribución para la *teoría de los juegos*; pero que en su vida personal era atormentado por los delirios de la esquizofrenia. Por lo que, una vez más, el soplo esotérico de la inspiración se convierte en la explicación mágica para todo... Se da a entender al espectador que sus momentos de *Eureka* (también designados por *Ajá!*) son como meros saltos mentales en el vacío (Romo, 1997, p. 11), como una especie de bendiciones misteriosas que, de la nada, le venían a la mente; trastornada, loca, pero maravillosa.

Aún en el cine, claro está que no podía faltar la referencia a *Amadeus*, de Milos Forman. Por cierto, uno de los más emblemáticos. Pues prácticamente contiene todos los mitos y clichés que conocemos sobre este tema – el niño prodigio, la injusticia divina para con Salieri (desprovisto de talento), la alegada infantilidad, el desvarío, el espíritu bohemio de Mozart, así como su morbilidad final, la enfermedad, la melancolía – en efecto, casi todas las versiones del mito del talento aparecen en esta película.

Pero no sólo en el cine la imagen del genio inspirado permanece viva. Todos los días la podemos constatar, ante nuestros ojos, en biografías, programas de TV (*Ídolos*, *Britain's Got Talent*, *Academia de Estrellas*, etc.) y subsecuentes videos virales, en las

²² Un estilo y una técnica que, aunque busque en el autor existencial la causa emocional de lo que él pretende expresar (haciéndolo directamente, y no ilustrativamente), requiere, como él mismo dice, un distanciamiento – no un *furor poético* – para que la obra engendre significados a partir de sí misma (“Jackson Pollock on his process”, 2015)

charlas de café y en la propia excentricidad generalizada de tantos y tantos artistas comunes.

Naturalmente que la psicología contemporánea hace varias décadas que aborda esta temática de la inspiración. Y no sólo del punto de vista de la motivación, sino también como teoría psicosocial. O mejor dicho, como un conjunto de teorías, psicológica y culturalmente enraizadas en los diferentes estratos de nuestra sociedad, y que tienden a ver en el genio inspirado la mejor explicación para el origen de la actividad artística; y consecuentemente, del propio arte – son las denominadas *Teorías Implícitas de la Creatividad*.

De este modo, son concepciones genéricas, poco rigurosas, de cariz inductivo e intuitivo, y cuya autoría – en su formato actual – es difícil de determinar. Se van formando a lo largo de los tiempos, retocadas al sabor del espíritu de cada época, y que a cualquier momento pueden surgir en una charla de café. Pues, efectivamente, pertenecen al legado cultural del *hombre de la calle*. Algo que, en cierto sentido y dependiendo de las circunstancias, todos somos un poco; cuando construimos narrativas con base a nuestras opiniones, presentimientos, intuiciones, experiencias de vida, y que nos ayudan a lidiar con las interrogaciones de la filosofía cotidiana; y nos transforman en *científicos sociales ingenuos*.

Sin embargo, son efectivamente teorías, o así las debemos considerar. Y por varios motivos. Primero, porque tienen por finalidad elaborar una tesis explicativa sobre determinado fenómeno; en este caso, el hecho creativo. Segundo, porque, con vistas a alcanzar su finalidad, los denominados científicos ingenuos muchas veces incluyen, en sus estrategias de investigación, procedimientos semejantes a las metodologías científicas, de ámbito académico. Por ejemplo, la observación, o relatos de casos concretos; que son analizados de una forma perspicaz y reestructurados con una argumentación por veces sorprendente; pues hay una considerable organización y regularidad en el marco teórico del científico ingenuo, aunque él sea habitualmente desconocedor de esa estructura y aplicación (Romo, 1998, p. 13). Tercero, porque reúnen consenso. No de comunidad académica y científica, por supuesto, pero por parte de la sociedad en general; aunque de una forma indeterminada, vaga y, claro, poco crítica.

Además, son implícitas. Esto significa que, tanto en su proceso de formulación como en el modo como afectan nuestra conducta, poseen aspectos predominantes que no se manifiestan explícitamente. En lo que concierne a su formulación, como vimos, a pesar de que poseen una estructura organizada, con base en algunos casos concretos (en general

biográficos) y un razonable esquema argumentativo, fácilmente sucumben a la crítica, cuando confrontadas con datos cuantitativos, o con una exégesis histórica y cultural, incluyendo otros casos concretos, o hechos contradictorios que sus supuestos “estudios de caso” no previeron.

Pero son implícitas sobre todo en lo que respecta al modo como afectan nuestra conducta. Pues, tal como nuestras percepciones de espacio y de tiempo, se basan en un sistema de prejuicios, creencias y estructuras (mentales y emocionales), que se manifiestan, ante todo, en nuestras acciones, y en el carácter simbólico de nuestro lenguaje (en particular, no verbal), pues su proceso de formulación y aceptación se desarrolla previamente a la consciencia que tenemos de ellas. De hecho, su carácter previo es de tal modo efectivo que precede nuestra propia época y respectivo contexto histórico-cultural. Se trata de concepciones que van recorriendo las diferentes eras, forjándose a lo largo de los siglos (*ibíd.*, p. 17), adaptándose y reformulándose hasta que llegan a nuestros días. Razón por la cual tan fácilmente las aceptamos y absorbemos. Y por eso, en pleno siglo XXI creemos en la Frida sufridora, el Pollock alcohólico y conflictivo, el Nash esquizofrénico, el Mozart infantil, bohemio, enfermo, loco; pero todos ellos, justo por todo eso, auténticos genios creativos.

Teniendo en cuenta su cuerpo formal, podemos así destacar, entre otras, por lo menos cinco teorías implícitas de la creatividad, quizás las más típicas: La Teoría de la Expresión Emocional, la Teoría del Trastorno Psicológico, la Teoría de la Búsqueda de Sí Mismo, la Teoría de la Comunicación, y la Teoría de las Dotes Especiales Innatas (*ibíd.*, pp. 20-23).

En relación a la primera teoría, de la Expresión Emocional, Picasso es probablemente uno de sus mejores representantes. Pues a pesar de, rechazando la imitación, haberse destacado como el artista que separó el arte de la naturaleza, en su célebre entrevista de 1935, con Christian Zervos (*Conversation avec Picasso*), él sostiene una tesis claramente implícita sobre la creatividad. Empieza por manifestarse contra el abstraccionismo, diciendo que “nadie puede oponerse a la naturaleza, ¡ella es más fuerte que lo más fuerte de los hombres!” (Ghiselin, 1985, p. 50). En su perspectiva, el arte abstracta no existe en cuanto tal (*ibíd.*), en la medida en que la realidad siempre es un punto de partida inevitable. Por tanto, lo que separa un autor naturalista de un autor no-naturalista es su actitud. Pero es precisamente aquí que Picasso se opone a los naturalistas, diciendo que la actitud más fiel a la propia naturaleza, no es la imitación, sino la expresión emocional.

¿Y de qué modo puede la expresión emocional ser una actitud más fiel que la propia imitación? De la misma manera que, según el autor, también lo es el *cantar de los pájaros* y el *abrir de las flores*²³. Cualquier manifestación de la naturaleza excede la presentación literal de sus objetos. Provoca siempre un impacto mucho mayor que la mera observación de sus contornos, formatos y colores, suscitando en el observador una impresión particular, subjetiva, un modo peculiar de ver, de escuchar, de tocar, de sentir. Una percepción que penetra en el ánimo, en el instinto del hombre. Y es por este motivo que Picasso considera que el artista es un receptáculo de emociones (*ibíd.*, p.51), un ser humano especial, capaz de recrear, de devolver a la naturaleza el impacto singular que ella le provocó. Algo que la simple imitación no consigue expresar. Por lo que, tal como los pájaros no reproducen literalmente los sonidos que escuchan, también el pintor no debe limitarse a pintar lo que ve, sino su propia mirada, la visión emotiva que los objetos le causan.

Claro está que otras corrientes, como el impresionismo y el expresionismo, también ya promovían la mirada subjetiva. No obstante, tal vez nos sorprenda que Picasso justifique el cubismo en estos términos; o sea, no como la consecuencia de una nueva percepción del real, o de un nuevo abordaje intelectual, sino como una actividad tan natural como la de los demás seres vivos. Algo que disloca la cuestión sobre el significado de la obra de arte para su proceso. De este modo, preguntar lo que una pintura quiere decir es, para Picasso, totalmente irrelevante. Lo que le interesa es el papel del artista, los motivos que lo llevan a trabajar, de qué modo lo hace, cuál es su función y cómo puede él contribuir para la restante sociedad.

Lo que Picasso quizás no sabía – pero que, probablemente, tampoco le importaría – es que su interés por el proceso creativo lo llevó a describir con gran exactitud lo que hoy llamamos una teoría implícita. Insiriéndose, de este modo, en la milenaria tradición del artista inspirado. En este caso específico, por sus emociones. A lo largo de la entrevista, él se caracteriza a sí mismo como un receptáculo que se llena de sensaciones, cuando experimenta el mundo y la naturaleza, para después vaciarse totalmente en sus obras, creando nuevas visiones, o expresiones artísticas que, por su vez, llenan emocionalmente al receptor. Por lo que, más que una actividad intelectual, su trabajo es sobre todo una necesidad, pues el trabajo es una necesidad del hombre (*ibíd.*, p. 50). O sea, una catarsis

²³ “Toda la gente quiere comprender la pintura. ¿Por qué nadie intenta comprender la canción de los pájaros? ¿Por qué uno ama la noche, una flor, todo lo que rodea al hombre, sin intentar comprenderlo... mientras que a la pintura, todos la quieren comprender?” (*ibíd.*, p. 52)

bajo la forma de Expresión Emocional. Una concepción que, además de Picasso, encontramos también en el paradigma del artista bohemio, tan divulgado por las biografías cinematográficas (Frida, Pollock, Amadeus), que experimentan a todas las sensaciones del mundo para convertirlas en obras de arte.

La segunda teoría, del Trastorno Psicológico, sus orígenes remontan a tiempos distantes, a la teoría de los humores, de Hipócrates, y más tarde, en la Edad Media, a Avicena. Pero es a partir del Renacimiento que se ganó la consistencia de una efectiva teoría implícita, la del artista melancólico. Diversas pinturas y grabados retratan esta figura, siendo tal vez la más emblemática la *Melancolia I*, de Alberto Durero (1514) – que, en conjunto con *El Caballero, la Muerte y el Diablo* y *San Jerónimo en su Gabinete*, forman las denominadas *Estampas Maestras* del autor.

En la parte superior izquierda de la obra, desde el punto de vista del observador, un murciélago presenta el título: Melancolía (I) - un estado de alma que, desde los tratados de Hipócrates, se atribuía al desequilibrio entre fluidos corporales. En concreto, al exceso de *bilis negra*. Y que en la época de Durero se asociaba al pensamiento disidente, del pensador solitario que leyó todos los clásicos, que aprendió matemática y ciencia, pero que, no encontrando respuesta para las cuestiones más fundamentales de la vida, se autoexiliaba, y deambulaba, buscando encontrarla por sí mismo, aunque enloqueciendo. Esta actitud de buscar la verdad por sus propios medios, naturalmente, implicaba una creativa, y que, luego se asoció a la poesía, al arte y a la imagen del artista melancólico.

La tercera teoría, la Búsqueda de Sí Mismo, tiene que ver con el temperamento, los dilemas, las obsesiones, las pasiones, del ámbito biográfico, que el artista refleja en su trabajo – lo que naturalmente puede suceder, sus preocupaciones y deseos muchas veces surgen en sus obras; aunque por sí mismas sean insuficientes para explicar su genialidad creativa, como es evidente. Por ejemplo, ya en el mundo helénico, tenemos el caso de Safo que, en su poesía, por diversas veces, menciona los perfumes, las flores, el incienso, entre otros elementos del culto a Afrodita, repletos de seducción y homoerotismo. Un culto que ella misma protagonizaba, en su vida real, con su séquito de seguidoras, “de las doncellas, nítida, la canción sagrada resuena a los cielos etéreos (...) se mezclan mirra, incienso y casia” (Safo, 2003, p. 33).

Otro ejemplo es el de Miguel Ángel. Efectivamente, Vasari describe al pintor italiano como un genio obcecado por el ideal de perfección que su imaginario concebía. Un ideal que, de tal modo tomaba cuenta de su espíritu, que lo impelía a trabajar sin descanso. Y casi en secreto, escondiendo todos sus esbozos y todo su proceso creativo, hasta

finalmente mostrar la obra finalizada y dejar boquiabiertos y maravillados a todos los presentes. Algo que ni siempre sucedía, pues si Miguel Ángel fuera importunado, presionado a finalizar su obra, o simplemente viese alguna pequeña imperfección en ella, inmediatamente la destruía:

La imaginación de Miguel Ángel era tan perfecta que, cuando no conseguía expresar con sus manos la tremenda grandiosidad de sus concepciones, él abandonaba sus obras y destruía muchas de ellas. Yo sé que poco antes de su muerte, él destruyó un gran número de diseños y esbozos (Vasari, 1957; cap. 26, p. 319)

Naturalmente, no pretendo alegar que las historias de Vasari son falsas. Por el contrario, es muy posible que la personalidad de Miguel Ángel haya sido más o menos parecida con la que él nos describe. Pero la verdad es que, en términos objetivos, toda la narrativa de las biografías de Vasari son auténticas hipérboles del carácter de los artistas y una mitificación de sus historias de vida. Algo que le confiere un estilo propio, lo de una progresiva exaltación del genio, consonante con el espíritu de su época, pero poco consonante con la investigación académica de hoy. Y que se nota luego en el inicio de este texto sobre el ‘divino artista’ (*ibíd.* p. 303), cuando el autor describe su nacimiento en sintonía con los astros (*ibíd.*, p. 279), como si fuera un ser predestinado por los dioses. Lo que nos lleva a otra teoría implícita de la creatividad, la Teoría de la Comunicación (en general, con lo sagrado).

Se trata de la concepción más antigua de todas. La raíz longinqua de la propia noción que hoy tenemos de inspiración. Y se enfoca esencialmente en la función hermética del artista, en el sentido en que lo podemos comparar a la versión humana de Hermes, el intérprete, el mensajero del divino. Pues ya en los tiempos de Homero y Hesíodo los aedos recurrían a las musas. De hecho, fue en esta herencia poética que se basó toda la educación griega, hasta los tiempos de Platón. Y el motivo porque el filósofo presenta al rapsoda *Ion* como el paradigma que incorpora la antigua tradición.

No obstante, esta cuarta teoría implícita no se limitó a la era homérica, ni siquiera a la clásica. Efectivamente, es el fundamento de las demás, la más tradicional y milenaria, la que más se transformó y metamorfoseó, sobreviviendo a lo largo de la historia, adaptándose a cada época. Su mensaje es habitualmente visto como pertinente y bien acogido en cualquier sociedad, ya que implica directamente a la cultura de la comunidad, trascendiendo el carácter del propio artista. En las palabras de Romo, se trata del “arte

como instrumento cuyo sentido trasciende personalmente al artista — al contrario que sucede en las teorías anteriores— y se sitúa en el espectador” (Romo, 1998, p. 22). En este sentido, una de las metamorfosis más características de esta concepción del artista – inspirado, y mediador de lo divino – es su versión desacralizada, o profana. Una versión que encuentra su fundamento en la propia naturaleza, en el sentido biológico y genético de esta palabra. Se trata, por tanto, de la quinta, y última, teoría implícita de la creatividad, la de las Dotes Especiales Innatas.

Efectivamente, la apropiación humana de atributos divinos es una noción antigua. Ya en la *Epopéya de Gilgamesh* las célebres tabletas sumerias nos cuentan las inolvidables hazañas de este rey heroico, que era dos tercios divino, un tercio humano (*Gilgamesh* I.2; Castillo, 1994, p.47). Pues cualquier sistema mitológico sería inimaginable sin la figura del semidiós, o del héroe divino que, en el caso de la cultura greco-latina, alcanza su apogeo en el personaje Heracles, hijo de Zeus y de la mortal Alcmena. Si bien que la expresión ‘*dotes especiales innatas*’, en el sentido profano en que la utilizamos, sería incomprensible a los ojos de las culturas antiguas, cariz teocéntrico; y del mismo modo a la era medieval, como es evidente.

Pero, como sabemos, con el advenimiento del antropocentrismo, en el renacimiento, surgió una reinterpretación de la cosmovisión antropológica occidental; en la que, progresivamente, a la profanización del antiguo orden sagrado se contrapuso la sacralización del orden natural y del propio hombre – que, en el campo del pensamiento y de las artes, se manifestó en los nuevos paradigmas de la naturaleza y del genio.

Y es en este contexto que, de nuevo, nos deparamos con la descripción que Vasari hace del nacimiento de Miguel Ángel, que una vez más es un estereotipo del artista inspirado – en este caso, gracias a su talento congénito. Él es el genio que, desde que nació, posee un aura sagrada, como una corona de dotes innatas. Pero aún en Vasari, tenemos otro ejemplo todavía más emblemático – en respecto a esta teoría – me refiero a Giotto, cuya infancia el autor describe en un ambiente idílico, pastoral, casi mágico. Caracterizándolo como un simple pastor que dibujaba maravillosamente, sin que nadie le hubiere enseñado, sino la propia naturaleza (Vasari, 1957; cap. 1, p. 7). En esta misma línea, también más tarde el Romanticismo, a través de escritores como Shelley que, siendo un ateo confeso, atribuyó a los poetas visionarios los talentos sagrados, o que otrora solamente a los dioses

pertenecían; pues serían ellos los nuevos hierofantes de una inefable²⁴ inspiración (Shelley, 1904, p.90). Y de la misma manera, en los días de hoy, que no creemos en la iluminación divina – en los sentidos anteriores – seguimos creyendo en niños prodigio, pensando que tan sólo la magia de los dones innatos puede explicar los innúmeros casos de niños con cuatro o cinco años, tocando maravillosamente el piano o el violín, o haciendo cálculos matemáticos altamente sofisticados. Motivo porque nos entusiasmos tanto con películas como el *Amadeus*, de Milos Forman. Es la genética, decimos nosotros, sin considerar que, a pesar de que cada ser humano tiene sus predisposiciones biológicas únicas, el fenómeno del desarrollo intelectual y creativo es demasiado complejo para que lo intentemos comprender de una manera tan simplista.

Resumiendo, son estas las principales teorías implícitas de la creatividad: la Expresión Emocional, el Trastorno Psicológico, la Búsqueda de Sí Mismo, la Comunicación, y las Dotes Especiales Innatas. Las concepciones que tenemos todavía hoy – o más que nunca hoy – sobre el mundo del arte y de los artistas. Y que asumimos como auténticas teorías científicas, aunque no estén comprobadas científicamente, ni aprobadas por la comunidad académica. Pero en el mundo actual, en el que, gracias al desarrollo de los medios de comunicación, el *hombre de la calle* heredó un aglomerado teórico sin precedentes, sin con todo someterlo al criba de la crítica, esta es la cosmovisión estética que ingenuamente compartimos.

Se trata de un legado que habita en nuestras mentes como un conjunto de convicciones hipodérmicas, latentes, previas a la consciencia que tenemos de ellas, o del modo como se instalaron en la cultura. En otras palabras, son implícitas, tal como las nociones implícitas que tenemos del espacio y del tiempo, bajo el sesgo de los media y de los soportes materiales que usamos para comunicar.

De este modo, si por un lado, vivimos en la era del artista en red, por otro continuamos vislumbrándolo de un modo semejante a nuestros antepasados. Con la diferencia, con todo, en que creemos todavía más que ellos – por ejemplo, creemos en Vasari aún más que el propio Vasari; y en Shelley aún más que el propio Shelley – porque no creemos en sus concepciones por haber leído sus textos, sino porque sus textos se han metamorfoseado, a lo largo del proceso subliminal de la historia, en teorías latentes que

²⁴ El término que Shelley usa es “unapprehended”: inefable, que no podemos comprender, que no podemos aprehender, por eso tampoco se aprende, no puede ser enseñado.

simplemente asumimos como verdaderas. Así como las sinestesias espacio-temporales de nuestra era digital.

Una cosa es lo que el artista es. Otra es lo que decimos de él – Él es el genio creador, decimos, que expresa sus emociones como si fuera un espejo de la naturaleza, o que vive atormentado por su locura, o que desahoga el drama de su vida y sus obras, o que posee la llama divina, o entonces, que nació así... superdotado.

2.8. EL RAPSODA ION Y LOS RAPSODAS DE HOY

Como hemos visto en el capítulo anterior, del mismo modo como nuestras percepciones de espacio y de tiempo nos condicionan inevitablemente, también un conjunto de perspectivas sobre el mito del talento, provenientes de otras épocas, influyen hoy nuestras creencias y nuestros comportamientos. Se tratan de convicciones con base en registros, testigos, indagaciones artísticas, intelectuales, biográficas, entre otras, con varios siglos e incluso milenios de existencia, y que a lo largo de la historia se fueron estructurando bajo el formato anónimo de teorías.

Pero ¿Cuál es el origen de esta cultura latente? ¿Cuándo surgió por primera vez lo que podemos llamar una teoría implícita de la creatividad?

Es un dato histórico y consensual que la primera concepción organizada y sistematizada sobre la inspiración artística remonta al *Ion* de Platón. En este diálogo el autor nos habla de un encuentro ocasional entre Sócrates e Ion, un personaje que podemos considerar el estereotipo del artista multifacético de la Grecia clásica. En efecto, se trataba de un rapsoda, o sea, un recitador y comentador de los aedos ancestrales, especialmente de Homero y Hesíodo, así como de los llamados *poiètes* desde Arquíloco a Solón, Safo, Píndaro y Simónides. Asimismo, tenía como función no sólo declamar pero igualmente comprender y transmitir el pensamiento de los creadores basilares de los paradigmas socioculturales de la antigua Hélade. Esto es, más que meros declamadores, los rapsodas eran sus intérpretes (*Ion*, 530c; Platón, 1999, p.25), y por eso figuras prestigiosas y sagradas, ya que eran los intérpretes de la divinidad que era el propio poeta (Brisson, 1982; pp.60-61).

En este sentido, Sócrates decide interrogarlo, desafiándolo a demostrar realmente sus conocimientos. Pero claro está que, según los criterios socrático-platónicos, Ion no consigue superar el reto que le había sido propuesto. Por lo que, en consecuencia, el filósofo concluye que no es por conocimiento técnico, ni tampoco temático, de los poemas

de Homero, que el rapsoda es capaz de declamar y comentar versos con tanta competencia y brillantez; sino que su verdadero talento y creatividad proviene de las musas sagradas. En otras palabras, el rapsoda tan sólo tenía capacidad para ejercer su profesión porque en sus espectáculos de recitación sería poseído por las hijas de Mnemosine. Y lo mismo se aplicaría a los poetas, que jamás serían capaces de producir sus obras si no fueran poseídos por las musas.

Como es natural, pasaron más de dos mil años desde que Platón formuló esta tesis, pero como vimos en nuestra sociedad ¿no existirán igualmente los rapsodas de hoy?

Los programas de talentos (*talent shows*) han sido quizás uno de los formatos más exitosos de la televisión del siglo XXI. Y tienen una estructura bastante simple. Antes de todo, el casting – un individuo perfectamente anónimo, de preferencia, sin la mínima formación técnica en el área en que va a demostrar sus habilidades, comparece ante un jurado y empieza describiendo cómo es su vida normal, cotidiana, sin sorpresas ni nada que lo haga sobresalir entre la multitud de los demás ciudadanos de su país, o del mundo. Pero tiene un sueño: ser cantor, bailarín, humorista, malabarista, o ilusionista. En suma, ser una celebridad artística.

Claro está que el mejor consejo que podríamos dar a cada uno de estos individuos sería algo parecido con esto:

“Caro concursante, concóctete a ti mismo, analízate y ve si tienes alguna tendencia natural para esta ocupación, ya sea como resultado de tus predisposiciones genéticas (ser alto o bajo, gordo o delgado, tener un buen sistema vocal y respiratorio, entre otras cosas, es evidente que influyen el tipo de artista que uno quiere ser), ya sea por tu educación o contexto familiar, o sociocultural. Después, dedícate a hacer lo más importante, estudiar, practicar bien las técnicas, y a conocer la cultura organizacional y cómo funciona esta profesión. Y dentro de por lo menos un año nos vemos de nuevo.”

Claro está que esta respuesta jamás resultaría en un buen *Talent Show*. El éxito del casting, en programas como los *Ídolos* o *Tienes Talento*, está precisamente en la sorpresa y espontaneidad. Por un lado, nos gusta ver si determinado individuo, sin cualquier formación, conocimiento técnico, o práctica artística, de repente puede demostrar a todos como las musas lo poseen, o de algún modo fue escogido por el destino para encantar a todos con sus divinas actuaciones. Por otro, igualmente nos gusta ver como

algunos individuos pretenciosos, megalómanos, o simplemente cretinos, son capaces de exhibir en público su degradante falta de talento. O mejor dicho, el modo tan negligente como fueron, a partir del ámago de su naturaleza estética, totalmente abandonados por lo sagrado.

No obstante, como sería de esperar, estos momentos televisivos tampoco terminan en el momento en que el programa es transmitido. Pues rápidamente estos castings se difunden en la Red, engendrando ‘*me gustas*’, comentarios, grupos de apoyo en las redes sociales, o paginas bromeando con los menos agraciados por el don de las musas. En efecto, si es verdad que la existencia bruta del hombre no encuentra significado sin la comunicación intersubjetiva, y que en el mundo actual no tenemos nada más que silencio más allá de la red, o meros suspiros humanos, la prueba más que evidente de que este fenómeno es un éxito está sobre todo en su potencial propagador. Asimismo, podemos afirmar que, observando estos rapsodas de hoy, Platón se volvió auténticamente viral.

En otras palabras, existe actualmente una mistificación hierofánica de la inspiración – o quizás podamos afirmar que siempre que se han delineado contextos favorables al soplo esotérico de la creatividad, la idea de lo sagrado ha estado, de una forma real o simbólica, inevitablemente presente. No obstante, no pretendo enfocarme en la propagación latente de las cosmovisiones antiguas y sagradas a lo largo del tiempo, o en sus consecuencias en los días de hoy. Pretendo tan sólo constatar como la tesis de la posesión que Platón sostiene en el *Ion*, tiene paralelos evidentes con la contemporaneidad. Y la verdad es que este culto del instante, del momento crucial en que el artista exhibe a partir de la nada todo su potencial incógnito, demostrando a vista de todos su talento escondido, nos remite de inmediato a la primera teoría implícita de la creatividad de la historia. Por lo que no tengo dudas de que Ion viviría muy confortablemente entre nuestros contemporáneos.

Sin embargo, Ion no era un artista anónimo, sino integrado en su cultura, o sea, en la tradición poética griega. Y en este sentido, la imagen que tenemos del creativo integrado en los parámetros culturales de su época es, evidentemente, más compleja. Pero frecuentemente lo relacionamos con una o más de las teorías implícitas de la creatividad que nos describe la psicología.

Ciertamente que en nuestros tiempos Ion sería un actor, o un cantor, o un artista plástico multifacético, o tal vez un comediante, o incluso un presentador de un *Talk Show*; en una palabra, un *performer*. Y considerando los vestigios recientes y todavía presentes de la era del conocimiento, sería detentor de una profunda competencia técnica especializada – o multi-especializada en la confluencia de su portfolio – conciliando su

diversificada experiencia con una adecuada formación, posiblemente universitaria o politécnica. Sin embargo, cuando se contasen historias o anécdotas sobre él, seguramente que las que tendrían mayor éxito serían las que lo caracterizasen como un artista inspirado, ya que irían al encuentro de la imagen latente que las teorías implícitas de la creatividad enraizaron en nuestras mentes y emociones, como apreciadores de arte y entretenimiento, en los días de hoy.

Pero, ¿por qué? ¿Por qué razones estas concepciones subyacentes se implementaron en nuestra cultura? ¿De qué forma se relacionan con la primera tesis de siempre sobre el artista inspirado? ¿Cómo y por qué se engendró esta perspectiva implícita a lo largo de la historia? ¿En qué diferentes formas se metamorfoseó? En otras palabras, ¿cuáles fueron los caminos de la inspiración, así como sus causas y consecuencias en la imagen y comunicación del artista?

Con vistas a responder a estas preguntas elaboré un itinerario regresivo que elucida el proceso de construcción de los pilares de esta figuración imaginaria; los principales giros, transiciones y revoluciones hacia las épocas histórico-culturales en que más vigorosamente prevaleció la égida del artista inspirado – de la ilustración al romanticismo, de la edad media al renacimiento, del tiempo de los aedos a la Grecia clásica. En la cual, de nuevo, nos deparamos con Platón.

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. OBJETO FORMAL

Habiendo delineado las prefiguraciones contemporáneas del espacio y del tiempo, donde se insieren las concepciones implícitas de inspiración más características del hombre de hoy, propongo una investigación sobre las causas y consecuencias de este fenómeno. Antes de todo, a través de la delineación de un itinerario regresivo. Y después revisando el mencionado itinerario teniendo como piedra angular, u objeto formal, el diálogo *Ion*, de Platón, su relación con la tradición griega y sus consecuencias en los nuevos paradigmas que – caso mis hipótesis se comprueben – el filósofo ha creado.

3.2. PREGUNTAS

Teniendo en cuenta las prefiguraciones contemporáneas que he expuesto, así como sus consecuencias en las teorías implícitas que tenemos sobre la inspiración, propongo las siguientes preguntas, como mero ejercicio heurístico e intelectual:

1 - ¿Cuáles son las causas histórico-culturales del mito del talento? Siendo de conocimiento común que nuestras perspectivas latentes respecto a este tema advienen sobre todo del romanticismo y del renacimiento, ¿qué desarrollos artísticos, intelectuales, y principalmente comunicacionales, están en su origen?

2 – Considerando que, haciendo un itinerario regresivo de la inspiración, es inevitable que culminemos en la Grecia antigua y clásica, así como en la primera tesis sobre esta temática, el diálogo *Ion*, ¿cuál es la efectiva relación entre Platón y la Tradición? O sea, ¿la teoría que el filósofo sostiene, bajo su personaje Sócrates, conocida por Teoría de la Posesión, se fundamenta en la Poética helénica o, por el contrario, es una innovación?

3 – ¿Es posible que una reinterpretación del *Ion* resulte en la constatación de que el filósofo creó nuevos paradigmas de artista, y en especial, de artista inspirado? ¿De qué paradigmas estamos hablando?

4 – ¿Es posible que los eventuales nuevos paradigmas de Platón hayan tenido consecuencias paradigmáticas, particularmente, en las épocas más emblemáticas del artista inspirado, como en el renacimiento y el romanticismo? ¿Qué dilemas surgieron en estas épocas y qué nuevos modelos engendraron?

3.3. OBJETIVOS

Además de establecer un itinerario regresivo sobre las causas de la inspiración, bajo el prisma de los desarrollos de los medios de comunicación, y su papel crucial en las transiciones hacia las principales épocas históricas que fomentaron la imagen del artista inspirado, esta investigación tiene dos objetivos generales que, por su vez, se subdividen en objetivos particulares – todos, naturalmente, a partir de la piedra angular de la tesis, que es el *Ion*, de Platón:

- 1) El primer objetivo general es analizar la relación entre Platón y la Tradición Poética, con la finalidad de, en este ámbito, determinar dos aspectos concretos:
 - 1.1) Saber, en especial en el *Ion*, si se trata efectivamente de una relación conservadora y fundamentada en el pasado, o de innovación.
 - 1.2) Caso demuestre que Platón ha innovado, y que ha creado nuevos paradigmas de artista, y de inspiración artística, saber cuáles son y en qué figuras los podemos reconocer.
- 2) El segundo es averiguar si las eventuales innovaciones platónicas tuvieron consecuencias en los modelos de artista más característicos de las épocas que fueron especialmente favorables a la inspiración:

- 2.1) En el Renacimiento, considerando el dilema del estatuto y los casos de Leonardo, Miguel Ángel, así como el paradigma del Melancólico.
- 2.2) En el Romanticismo, analizando los dilemas del Genio, la Naturaleza y la Libertad, más típico del idealismo alemán, y del conflicto inglés entre Racionalidad e Irracionalidad en el ámbito del Poeta Visionario.

3.4. HIPÓTESIS

Las consideraciones hipotéticas de que los soportes materiales de comunicación hayan influenciado las grandes transiciones históricas, sociales y culturales, incluyendo la transición de la poética griega hacia la filosofía, con base en los conflictos entre oralidad y escritura, son de Harold Innis y, subsecuentemente, de los pensadores de la Escuela de Toronto. Del mismo modo, también el hecho de que Platón presenta, en el *Ion*, una nueva concepción de inspiración, tampoco es una aportación mía, pero de autores como Tigerstedt, entre otros académicos de la segunda mitad del siglo XX.

Con todo, propongo una confluencia inédita de estas consideraciones bajo una hipótesis más específica. En otras palabras, mi propuesta es que, viviendo en un contexto de transición entre oralidad y escritura, Platón se ha opuesto a la forma como los herederos de la tradición utilizaban estas formas de comunicación, integrando esta crítica en una discusión más general sobre la poética y su origen: la inspiración. En este sentido, su diálogo *Ion*, no sólo es una completa innovación, como:

- 1) (Hipótesis) En primer lugar, dio origen no sólo a uno, pero a varios paradigmas del artista inspirado, cada cual con su respectiva imagen y forma de comunicación, a saber: el Sabio Injusto; el Ignorante Divino; Sócrates, el Maestro; y el Filósofo.
- 2) (Sub-Hipótesis) Además, sostengo que estos paradigmas dieron origen a consecuencias paradigmáticas y a dilemas que todavía hoy nos son implícitos: la figura del Neoplatónico y del Melancólico en el Renacimiento; y los dilemas del Genio, Naturaleza y Libertad, así como del Poeta, la Razón y la Irracionalidad en el Romanticismo.

3.5. METODOLOGÍA

El método de análisis que utilizo es el hermenéutico, en su dimensión crítica, por un lado, y comparativa, por otro.

Asimismo, el abordaje que propongo tiene un carácter interpretativo. Esto es, no se fundamenta en el rigor de las metodologías cuantitativas que, a pesar de que engendren conocimientos y datos útiles a la investigación académica, y con aplicaciones en los más diversos campos de la esfera social, la verdad es que no son capaces de producir una auténtica exégesis. De hecho, es necesario tener en cuenta que interpretar es nada más que el desarrollar una comprensión previa de los entes que se muestran con sentido (con ser) en el mundo, y que cíclicamente vuelve a sí misma, dando lugar a nuevas presuposiciones de comprensión/interpretación; siendo que este proceso es intrínseco a la condición humana: “El círculo del comprender es inherente a la estructura del sentido, fenómeno que tiene sus raíces en la estructura existencial del ser-ahí, en el comprender interpretativo” (Heidegger, 1993, p.172). Por lo que no pretendo restringir este círculo con prejuicios tan circunscritos, sino producir un discurso abierto a la construcción de nuevas narrativas sobre el tema de la inspiración.

Sin embargo, debo igualmente añadir que soy un individuo que se sitúa en el siglo XXI, o sea, estoy condicionado por mi propio contexto histórico; por lo que tengo mis propios prejuicios y tendencias exegéticas, como por ejemplo la capacidad – y quizás una predisposición peculiar – de interconectar datos y referencias, desde textos, a autores, filósofos, artistas, entre otras personalidades, provenientes de otras épocas, con una facilidad incomparablemente mayor que un estudiante del siglo XIX. Además, lo hago bajo una perspectiva no sólo monocrónica como policrónica, ya que mi percepción del tiempo y del espacio está modelada por la síntesis que se operó en la era digital; siendo para mí perfectamente natural hacer itinerarios analíticos regresivos, y después invertirlos

de nuevo, confluyendo distintas épocas en el mismo discurso, sin preocuparme demasiado con la imposición absurda y retrógrada de un orden cronológico inalterable.

De este modo, cuando hablo de autores como Homero, Hesíodo, Píndaro, Simónides, Platón; y los relaciono posteriormente con personalidades renacentistas y pos-renacentistas, desde Shakespeare, Cervantes, Ficino, Leonardo, Miguel Ángel, Durero, Young, Rousseau, Kant, Schelling, Coleridge, Shelley, claro está que los interpreto integrándolos en paradigmas exegéticos condicionados por mi situación histórica y social. Pero la verdad es que también esta tesis será analizada por otros individuos, igualmente contextualizados en su espacio y en su tiempo, contribuyendo para la reformulación y reconstrucción de sus propios discursos. En efecto, estas palabras que escribo – principalmente en el mundo de hoy – no deben permanecer como letras muertas, sino resucitarse en la cosmovisión del otro, donde la escritura y la lectura se encuentran en la misma *habla*, que es el diálogo:

El mundo es el suelo común, no bajo la pisada de nadie pero reconocido por todos, que une a todos los que hablan entre sí. Todas las formas de la comunidad de la vida humana son formas de comunidad lingüística, y aún más, construyen lenguaje. Pues el lenguaje es, por su esencia, el lenguaje de la conversación. (Gadamer, 1999, p.647)

Asimismo, pretendo elaborar mi propia materia de conversación, a partir de lo que recibí del mundo – o plataforma espaciotemporal del habla – con vistas a devolverla de nuevo. Y me propongo a hacerlo, por un lado, de una forma comparativa, ya que efectúo un análisis longitudinal englobando diferentes autores, tiempos y culturas, y por otro, crítica, pues igualmente me enfoco en textos concretos.

En otras palabras, se trata de una hermenéutica comparativa-longitudinal, en la medida en que hago un itinerario histórico, social y cultural, estableciendo paralelos entre las diversas épocas en que el soplo esotérico de la inspiración fue una concepción bastante popular entre los intelectuales y artistas. No obstante, en cada una de las mencionadas épocas hago un estudio, también hermenéutico, pero sobre todo bajo una aproximación crítica, enfocándome en textos y obras de arte, o música, u otros provenientes de otras formas de expresión; analizando sus argumentos y su impacto en el ambiente circundante, además de sus consecuencias inmediatas o a lo largo del proceso de implementación del artista inspirado. En este sentido, me refiero principalmente a los diálogos de Platón, y más específicamente al *Ion*.

Por último, debo referir que todo mi análisis hermenéutico integra igualmente el método exegético inaugurado por Harold Innis. En efecto, pienso que la contribución de este filósofo de la comunicación fue seguramente una de las más relevantes para el pensamiento del siglo XX. Algo que el siglo XXI está comprobando cada vez más, a cada día que pasa – de hecho, con el advenimiento de la Internet (en especial la banda ancha) y de los dispositivos móviles interconectados en tiempo real, hoy mismo estamos asistiendo al impacto revolucionario que los nuevos soportes comunicacionales tienen en la cultura, dando lugar a cosmovisiones inéditas, con consecuencias en el ámbito social, económico, político, en síntesis, en todos los aspectos de la vida humana.

Por lo que, naturalmente, también en mi análisis sobre la inspiración artística quise integrar el método de Innis, con vistas a averiguar y comprender, antes de todo, qué materiales de comunicación se utilizaban en cada época histórica que debería abordar, de manera a poder interpretarla de una forma más completa.

4. ANÁLISIS

4.1. LOS CAMINOS HACIA LA INSPIRACIÓN

4.1.1. DE LA CENSURA A LA REVOLUCIÓN: LA GÉNESIS DEL ROMANTICISMO VISIONARIO

Hace dos siglos, uno de los más célebres románticos ingleses, Percy Bysshe Shelley, decidió hacer traducir un texto aparentemente secundario de Platón, el *Ion*. Un diálogo entre el personaje Sócrates y un famoso rapsoda, cuya profesión consistía en declamar poemas y comentar los versos y pensamientos de los poetas, en particular, de Homero y Hesíodo. Pues, en su perspectiva, Ion era el modelo a seguir, el paradigma del artista pos-ilustrado, esciente de su papel creador, inspirado por las musas, haciendo eco de su eterna música (Shelley, 1904, p.27). Y que rechazando la razón y abrazando la locura del don sagrado, era capaz de crear las más bellas obras de arte; poemas, pinturas, melodías e incluso diálogos filosóficos, como los del propio Platón que, en la opinión de Shelley, más que un filósofo, era esencialmente un poeta (*ibíd.*, p.25). Motivo por el cual, escribiendo su *Defensa de la Poesía*, por diversas veces hizo cuestión de mencionarlo, a él y a su oscuro diálogo.

Con todo, si acaso Shelley hubiera publicado cualquiera de estas obras cien años antes, tanto su *Defensa de la Poesía* como su traducción del *Ion*, habría probablemente sido objeto de violentas críticas, o peor, de desdén, sarcasmo e ironía. Efectivamente, el ambiente del siglo XVIII era bastante diferente y, en cierta medida, opuesto al romanticismo. Los ilustrados eran poco adeptos de la exaltación de los sentimientos, y todavía menos de la sacralización mística (de la naturaleza, del poeta, del héroe). Los escritores neoclásicos preferían, sin duda, la sátira y la crítica, a que se dedicaron autores como Pope y Swift. Y en el caso de éste último, sobre la inspiración, en un notable capítulo de su *Tale of a Tub* (Cuento de una Barrica).

Naturalmente satírica, esta obra de Swift, que es una caricatura a la exégesis bíblica, cuenta la historia de tres hermanos, Peter, Jack y Martin, que reciben como herencia las casacas de su padre. Y que, a pesar de que el Testamento (documento legal de la herencia)

es muy claro, y de que ellos saben que no lo pueden alterar, los tres hermanos están siempre intentando encontrar diferentes formas de reinterpretarlo, conforme a sus intereses personales. En este contexto, el autor ironiza sobre la fantástica capacidad que los hombres siempre tienen, a través de las palabras y de la imaginación, para inventar y moldar la realidad según sus propios objetivos y ambiciones.

En el inicio, por ejemplo, Swift escribe varias páginas contra el uso abusivo de las palabras, los ornamentos exagerados y las extenuantes introducciones; a pesar de, irónicamente, también él, como autor, hacer lo mismo. Y es de una manera semejante que él aborda la temática de la inspiración. En la Sección VIII, él decide divagar acerca de este misterioso fenómeno, satirizándolo al extremo; haciendo referencia a una antigua secta, los *Aeolistas*, que cargaban y preservaban los vientos en barricas. Así, según sus supuestos rituales, el Sacerdote subía a una barrica y empezaba eructando con fuerza, inspirando a sus acólitos con sus *eructos oraculares*, mientras ellos, arfando, respiraban su *hálito santificado* (Swift, 1889, pp.118-125).

Claro está que Swift, que era un irlandés anglicano, tenía como objeto principal de su crítica las sectas entusiastas del protestantismo del siglo XVI y XVII y su falso cristianismo, de cariz implícitamente pagano; en la medida en que buscaban a un tipo de inspiración divina a la manera de los oráculos pitios, que S. Paulo había rechazado (Kupersmith, 1984, pp.190-194; y Hch. 16:16-18²⁵). De hecho, es probable que también por estos motivos, el autor repudiaba cualquier forma de inspiración; pues la identificaba con un género de discurso místico e irracional, y que siempre resultaba en la verborrea que, ya antes, en la introducción, él había violentamente censurado (aunque, irónicamente, incurriendo en el mismo error).

Pero ¿Será un pecado así tan grande ser un *Aeolista*? Depende, evidentemente, de la época en que estamos. Pues, de vuelta al romanticismo, precisamente medio siglo después de la muerte de Swift, es Coleridge quién decide volver al tema. Y, claro, de una forma absolutamente opuesta al neoclásico. En su poema, *Eolian Harp* (Harpa Eólica), él elabora un imagen bastante más positiva del simbolismo eólico, dedicando sus versos a este instrumento antiguo, que toca al sabor del viento – el elemento de la naturaleza que habita y dinamiza todas las cosas; por lo que el poeta inglés le atribuye el papel espiritual de unir, con toda su fuerza mística y sagrada, el amor entre él mismo y su novia. Ya que

²⁵ Los versículos relatan a S. Pablo haciendo un exorcismo a una niña que estaba poseída por un espíritu de adivinación; en el original griego, *pneuma pythonos*, esto es, espíritu pitio, o apolíneo.

ambos, Coleridge y Sara, con la naturaleza que los rodea, así como cada ser vivo, son también ellos como un harpa tocando melodías al ritmo del soplo sagrado:

O the one Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance every where
(...)

And what if all of animated nature
Be but organic Harps diversely framed,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of all?
("The Eolian Harp", 2015)²⁶

Pero ¿cómo sucedió esta evolución? ¿Por qué motivos volvió a estar de moda la armonía de la naturaleza y el soplo sagrado de la inspiración, que alimenta al genio creativo? ¿La ilustración y el neoclasicismo no habrían supuestamente terminado con todas estas "supersticiones"? De hecho, para los ilustrados, si algo hubiera de sagrado sería la luz de la Razón, por lo que era necesario criticar a todas las creencias ingenuas.

No obstante, claro está que existen varias respuestas posibles a estas cuestiones, en la medida en que los factores que influyen en la historia de las sociedades humanas son también diversos; de cariz económico, político, cultural, entre otros. Pero los que, en especial, conciernen al desarrollo de los medios de comunicación social fueron seguramente determinantes.

En este sentido, debemos antes de todo considerar la evolución de la prensa en la transición de los siglos XVII al XIX. Y es en este contexto que una palabra se destaca de todas las otras; la palabra 'censura'. Pues ¿qué otro ambiente heredó la ilustración sino lo

²⁶ Coleridge, *Eolian Harp*, versos 27-30 y 45-48. Traducción:

"La única vida dentro y más allá de nosotros,/que se encuentra en todo el movimiento y se vuelve su alma,/luz en sonido, como un sonido en la luz,/ritmo en todo el pensamiento y alegría en todas partes" (27-30);

"¿si todos los seres animados/fueran Arpas orgánicas diversamente colocadas/que temblando se hacen pensamiento cuando por ellas pasa, /creadora y vasta, una brisa intelectual, /de cada una el Alma, y Dios de todas?" (45-48).

de la quema de libros y de los constantes intentos de control de los media, ya sea por parte de los gobiernos europeos²⁷, ya sea por parte de la Iglesia, sobre todo después del Concilio de Trento?

En el campo de la religión, y de su determinante influencia sobre la cultura, la opción por la censura fue, en la perspectiva de los Papas, inevitable; resultando de la lucha por la sobrevivencia de la institución y de los ideales católicos. Efectivamente, la prensa abrió las puertas a un nuevo mundo. Los “herejes” de la era pos-Gutenberg ya no podían ser controlados administrativamente, a través de cualquier condenación jurídica, o inclusive de la pena de muerte, en la medida en que su palabra subsistía por medio del libro. Por ejemplo, la traducción de la Biblia, en lengua vernácula, por Lutero, así como su Catecismo, fueron probablemente los casos más emblemáticos de esta revolución ideológica: “Un sólo editor de Wittenberg, Hans Lufft, vendió cien mil ejemplares de la Biblia en los cuarenta años comprendidos entre 1534 y 1574. Es probable que el Catecismo pequeño (1529) haya llegado a un público aún más amplio.” (Briggs & Burke., 2002, p. 94).

En detrimento de la palabra impresa, la respuesta católica se enfocó esencialmente en la iconografía, contrariando los ideales protestantes que se oponían al alegado endiosamiento de los santos²⁸. De este modo, la Iglesia se empeñó en la representación de las creencias tradicionales a través de la retórica de la imagen, produciendo pinturas y esculturas sagradas, intentando persuadir al público con su efecto dramático: “Por ejemplo, se escogieron específicamente las escenas del arrepentimiento de San Pedro y de Santa María Magdalena, pues las veían como una justificación del sacramento de la confesión.” (*ibíd.*, p. 100). Con todo, estos esfuerzos de producción artística no eran, de forma alguna, suficientes para contrariar la inevitable propagación del protestantismo que, por medio del libro, de los folletos, con un lenguaje simple y directo, conquistaron las diferentes camadas sociales; promoviendo los debates públicos, abiertos al pueblo, que pasó a tener una opinión bastante más activa en estas materias. Algo que, naturalmente, terminó con la hegemonía católica, dejando la Iglesia en un aparente callejón sin salida:

²⁷ Con excepción de los Países Bajos y de Gran Bretaña: “En la Europa continental, con excepción de los Países Bajos, el desarrollo de una esfera pública permanente quedó rezagada respecto de Gran Bretaña. En Francia, por ejemplo, a la Fonda le siguió el largo reinado de Luis XIV (que ejerció el poder desde 1660 hasta 1715), período durante el cual se sometió a los medios a control y la crítica pública al régimen fue mínima” (Briggs & Burke, 2002, p. 114).

²⁸ Motivo por el cual los artistas católicos volvieron a usar el halo en sus representaciones.

La invención de la prensa socavó lo que, con cierta exageración, fue descrito como el monopolio de la información por parte de la Iglesia medieval, y había ya entonces personas conscientes de ello. Por ejemplo, el protestante inglés John Foxe afirmó que «o el Papa abolía al conocimiento y a la prensa, o la prensa terminaría con él». Como hemos visto, los Papas parecían estar de acuerdo con Foxe. (*Ibíd.*, p. 93)

De este modo, fue en este ambiente de censura, ya no sólo por parte de la Iglesia pero igualmente por parte de los gobiernos de la mayoría de los países europeos, que llegó el siglo XVIII. Algo que, progresivamente, fue dando lugar a un inevitable conflicto... pues, ¿cómo sería posible que el siglo de las luces aceptase semejante entrabe al conocimiento?

Efectivamente, la tradición científica, iniciada por pensadores renacentistas, desde Pedro Nunes, a Kepler, a Galileu, impulsada por las necesidades tecnológicas de los descubrimientos portugueses y españoles, proseguía dando respuestas más eficientes y aplicables que las providenciadas por las ultrapasadas cosmovisiones medievales.

Del mismo modo, por un lado, el racionalismo de Descartes, Leibniz y Espinosa, dejaron como herencia una creciente confianza en la razón – a fin de cuentas, era la razón el punto de partida del sujeto que piensa (cogito), de la mónada “sin puertas ni ventanas”, y del amor intelectual de la Naturaleza (o Dios).

Por otro, el empirismo inglés, de Locke y Hume, dieron énfasis a la crucial importancia del espíritu crítico y de la lucha contra los prejuicios y la superstición. Por lo que fue en este contexto que las influencias de una modernidad inaugurada pocos siglos antes habían de resultar en el siglo iluminado de la Ilustración, cuyas palabras-clave serían la Razón y la Crítica.

Empeñados en la secularización de la sociedad y criticando todo tipo de prejuicios que se oponían al progreso de la humanidad, a la luz de la razón, los ilustrados franceses, también conocidos como los *Philosophes*, fueron sin duda los pensadores que más marcaron esta época. Y probablemente el más célebre de todos, Voltaire, que satirizó las instituciones que consideraba obsoletas, como la Iglesia, la inquisición, y las costumbres de la monarquía vigente. Por eso, contra la máxima leibniziana, escribió *Cándido*, un joven que pensaba que vivía en el mejor mundo posible, hasta que se depara con la perversidad social, en sus diferentes formas, desde la censura, al moralismo, al fanatismo religioso, a la superstición. En la misma línea, también Montesquieu desafió las estructuras sociales de su época, enfocándose sobre todo en la necesidad de la reforma

política, en su famoso tratado *De l'Esprit des Lois* (El Espíritu de las Leyes). Bajo la influencia de John Locke, él defiende la separación de poderes - ejecutivo, legislativo y judicial – como un sistema de bloqueos mutuos con vistas a evitar el despotismo; e igualmente la formulación de un conjunto esencial de leyes que garanticen las libertades políticas y personales de los ciudadanos, entre las cuales, la libertad de pensamiento, de expresión y el derecho a la asociación. Motivos por los cuales se convirtió, más tarde, en una de las más notables fuentes de inspiración para los Padres Fundadores y de la Constitución de los EEUU.

De este modo, y como sería expectable, los conflictos entre los *Philosophes*, la censura y el régimen vigente fueron inevitables. Y no sólo para Voltaire, que fue preso y vivió exilado en Inglaterra, y Montesquieu, que por veces escribió bajo anonimato, pero también para los demás ilustrados, como Diderot y d'Alembert, cuya *Encyclopédie* fue incluida en el *Index Librorum Prohibitorum*. Sin embargo, a pesar de la represión, la preocupación de estos autores se centraba esencialmente en la crítica, según el espíritu de la época. Ellos no pretendían el confronto directo, ni destronar el poder, aunque frecuentemente usasen imágenes sarcásticas y un lenguaje mordaz. En otras palabras, su intención era reformar, no revolucionar. Algo que trasparece de una forma bien evidente en su estilo literario, en la objetividad de sus ensayos (evitando siempre el tono emocional del manifiesto) y en la ironía de sus novelas satíricas; desde *Cándido*, el desventurado optimista de Voltaire, a los comentarios agudos de Rica y Usbeck, al régimen de Luís XIV y a las costumbres de la monarquía, en las *Cartas Persas* de Montesquieu, que sirvió de esbozo para su *Espíritu de las Leyes*.

Se trataba de una reacción sobre todo privada, sin manifestaciones frontales, abiertas, públicas. Los discursos y los debates al aire libre, a la vista del pueblo, tan apreciados en el siglo anterior, en los países de la Reforma, poco o nada tenían que ver con el nuevo siglo de las luces. Conocer la luz de la razón implicaba educación, formación académica y cultural. Por eso, los ilustrados preferían los ambientes cerrados, selectos, como los cafés y los salones, donde las élites aristocráticas e intelectuales conversaban y debatían²⁹. Y es en este contexto, marcado por la oralidad y la maledicencia aguda, que la crítica al régimen, a la Iglesia, y a la censura, proliferaba. Pero además de la oralidad de los salones,

²⁹ Algunos ejemplos de este elitismo podemos encontrarlos en Voltaire, cuyo desprecio por la gente del pueblo era evidente, a quién apellidaba de “canalla” (*ibíd.*, p. 115); y también en la propia *Enciclopedia* de Diderot que, porque era cara su impresión, sólo podría ser adquirida por lectores ricos, aunque más tarde pudiese ser consultada en bibliotecas públicas (*ibíd.*).

estos *hombres de letras* (homme des lettres) eran efectivamente ‘*de lettres*’ en su duplo sentido; no sólo porque eran letrados, pero también por su especial preferencia por otra forma de comunicación privada: la correspondencia por carta (*lettre*), con otros pensadores europeos e incluso con gobernantes, como Federico de Prusia y Catalina de Rusia (*ibíd.*, p 115), difundiendo sus ideas internacionalmente.

Pero ¿de dónde venía el soporte material, los libros, las gacetas, los periódicos, las fuentes literarias para estas charlas, y correspondencias, entre los intelectuales de la Francia de los *Philosophes*? ¿Quién podría imprimir lo que ellos leían, y claro, lo que escribían?

En parte, naturalmente, editoras francesas clandestinas. Pero, en la mayoría de los casos, editoras de países donde la censura era más ligera, como la Inglaterra, cuyo control se hacía por medio de medidas fiscales; o donde simplemente había libertad de prensa, como en la tolerante Holanda:

Otra reacción a la censura fue la organización de la comunicación clandestina, impresa o manuscrita, con libros que entraban clandestinamente desde el extranjero o eran producidos en secreto en Francia. Los libreros franceses califican estas publicaciones clandestinas de «libros filosóficos», categoría general que incluía tanto obras pornográficas como heréticas o políticamente subversivas. (*Ibíd.*, p. 116)

En este contexto, Harold Innis menciona un conflicto de factores esencial, y con consecuencias determinantes para la época. Él empieza por referir el hecho de que Francia era productora y exportadora de papel, algo que se reflejaba en su balanza comercial. Sin embargo, ya en el tiempo de Luís XIV este mismo papel servía para imprimir los contenidos culturales que el régimen censuraba. En otras palabras:

La supresión de la prensa, en respuesta a las exigencias eclesiales, fue acompañada por un interés en el incremento de producción y exportación de papel, de la parte del estado. Como resultado de este conflicto, entre restricción del consumo y el aumento productivo y de exportaciones, el fornecimiento de papel se volvió más barato en Holanda, Ginebra, y otros países donde la prensa permanecía libre. Por lo que a partir de estas localidades externas, el material impreso era contrabandeado de vuelta para Francia. (Innis, 1995, p.26)

Asimismo, la censura tenía un efecto irónico, lo de impulsar el negocio de los editores de los Países Bajos, haciéndolo bastante más atractivo. O sea, de cierta manera, podemos afirmar que “la libertad de prensa de los países disidentes y libres fue patrocinada por la represión en Francia.” (*ibíd.*). De este modo, en términos económicos, si por un lado la exportación de papel beneficiaba la balanza comercial francesa, por otro, la censura tenía dos efectos desastrosos. Primero, el de estimular la importación ilegal, en el mercado paralelo, lo que revertía necesariamente los beneficios de las mencionadas exportaciones. Segundo, y todavía más relevante, lo de convertir la libertad de prensa en un negocio extremadamente aliciente. Lo que implicaba un ciclo vicioso con consecuencias políticas: cuanto más censura, más prensa. Cuanta más represión a la crítica, más valía la pena producir material crítico contra el régimen. O simplificando los términos, cuanto más opresión, más oposición. Por lo que Innis añade: “La política en Francia, que favoreció las exportaciones de papel y la represión de publicaciones, lo que aumentó las impresiones en Holanda e Inglaterra, creó un desequilibrio que desembocó en la Revolución” (Innis, 1950, p.199)

Pero antes de la Revolución Francesa, otra revolución ocurrió, en el otro lado del atlántico, y también motivada por ideales y políticas semejantes. En lo que respecta los ideales, sin duda que hablemos de los de la ilustración, siendo innegable la influencia de los *philosophes* en la constitución americana, la cual impone la división de los poderes a la manera de Montesquieu. En lo que concierne a la política, de nuevo, los entrabes a la prensa, en este caso, en Inglaterra, a través de los impuestos, tuvieron un papel crucial en el desenvolvimiento de este proceso histórico.

El siglo XVII fue, seguramente, uno de los más conturbados de siempre en Inglaterra. Primero, por los conflictos entre los *Realistas* (o *Cavaliers*), adeptos a una monarquía sin limitación de poderes, y los *Parlamentaristas*, entre ellos, Oliver Cromwell; resultando en la *Guerra Civil*, que estos últimos vencieron, destronando y ejecutando a Carlos I, y creando las bases para una nueva monarquía, sujeta al parlamento. Segundo, por los conflictos posteriores, entre el Rey Jaime II, que tenía una gran proximidad con la Iglesia Católica, y nuevamente los *Parlamentaristas*, que querían evitar el regreso del catolicismo; lo que resultó en la *Revolución Gloriosa* (1688), en la cual los Parlamentaristas invitaron a Guillermo III de Orange (regente de Holanda, y la alternativa más próxima en la línea de sucesión) a invadir Inglaterra y asumir la corona. Siendo esta última revolución la que, en términos prácticos, fue la más determinante, en la medida en que terminó con la elaboración del *Bill of Rights* inglés, de 1689, donde el sistema

monárquico-parlamentarista finalmente se estableció, y que de algún modo también inspiró al americano.

Se trataba de un conjunto de leyes sobre derechos fundamentales, teniendo como principal preocupación atribuir poderes al parlamento. Entre ellos, el poder de vetar impuestos y el de total libertad de expresión en el ámbito parlamentario. Y fue también con este espíritu de liberación que en 1695 se rechazó la renovación del *Licensing Act* (Ley del Licenciamiento), efectuado 1662. O sea, por la primera vez la prensa dejó de ser directamente controlada por las licencias del Estado; un hecho notable que hizo con que Inglaterra entrase en el siglo de las luces con una prensa libre y dinámica:

(...) fue en Inglaterra donde (la prensa) tuvo realmente un desarrollo espectacular. Los órganos más brillantes eran frecuentemente los más efímeros, pero eran editados por ingeniosos satíricos como Defoe, Addison y Steele, cuyos destacados artículos en el *Tatler* (1709) y el *Spectator* (1711) les otorgaron un poderoso dominio sobre la opinión pública. Londres produjo el primer diario del mundo, el *Daily Courant* (1702). (Williams, 1992; vol.2, p. 36)

Claro está, con todo, que luego la independencia política de esos medios de comunicación asustó al parlamento, que les impuso un timbre fiscal en 1712 (*ibíd.*). O sea, los mismos parlamentaristas que lucharon por otorgar al parlamento nuevos poderes sobre los impuestos, usaron ese mismo poder como medio de control de la prensa, a través de una política de represión fiscal que sólo terminaría en 1757 (*ibíd.*). Algo que, según Harold Innis, de nuevo resultaría en una estrategia contraproducente y con consecuencias tremendas para Inglaterra, la pérdida de sus cada vez más extensas, más ricas y más promisoras colonias, a que hoy llamamos Estados Unidos de América.

Una vez más, el proceso fue estructuralmente semejante: políticas represivas contra la prensa en un determinado país resultaron en su estímulo y propagación sin precedentes en las regiones donde ella se mantenía libre. Es verdad que, en este caso, la mencionada represión no era tan agresiva, pues no se basaba en el licenciamiento sino en la fiscalidad. Pero aun así, en Inglaterra las consecuencias inmediatas no fueron diferentes de las que ocurrieron en Francia, o sea, ambos los países aumentaron significativamente la importación de publicaciones efectuadas en Holanda (Innis, 1950, 186). Con todo, en lo que respecta a los ingleses, otro fenómeno se añadió: lo de la emigración de editores e impresores para las colonias americanas. Imbuidos de un fuerte sentido crítico, en contra

cualquier tipo de censura, y una mentalidad de autonomía e independencia de la literatura y de la prensa, estos editores hacían todo lo que estuviese a su alcance para que las restricciones inglesas no fueran practicadas. Teniendo a su lado el apoyo popular:

La agitación social contra las restricciones fue llevada a cabo con más éxito que en Gran Bretaña, en parte por espíritus revolucionarios que emigraron para evitar la represión. (...) La preocupación del impresor con el control gubernamental provocaba una constante agitación y un largo número de colonias derrotaron cualesquier intentos de una supervisión uniforme. (*ibíd.*, p.196)

Este espíritu de revuelta contra los impuestos británicos, sobre todo cuando implicaban no solamente restricciones económicas pero también la propia restricción de las libertades, como es el caso de la prensa, llevó progresivamente a una agitación social constante e incontrolable. Hasta que, en 1775, periódicos como el *New York Journal*, el *Philadelphia Evening Post* y el *Massachusetts Spy*, ya completamente fuera del control de la distante Inglaterra, publicaban cada vez más libremente, estimulando aún más la causa revolucionaria con la descripción de las atrocidades cometidas por el ejército británico (Burke & Briggs, 2002, p. 116). Un año después, los Estados Unidos de América se declara independiente: “El poder de los periódicos se reflejó en el éxito de la Revolución y en la adopción del Bill of Rights, garantizando la libertad de prensa.” (Innis, 1950, p.197).

Una nueva era había comenzado. La inevitable expansión de los medios de comunicación, desde libros, a gacetas, a revistas y periódicos, se reflejaba en el alargamiento y generalización del conocimiento. Tanto en Europa como en América, los intelectuales ya no se limitaban a sus discusiones privadas, en cafés o salones. Pues ya tampoco el conocimiento y la opinión se limitaban a la élite de los pensadores y de los artistas, encontrándose disponibles a un creciente número de alfabetizados, desde comerciantes a abogados, hasta otros profesionales liberales. Desde 1771 el parlamento inglés se sintió obligado a aceptar la publicación de sus debates (Williams, 1992; vol.2, p.36), ahora a la vista de todos, abiertos a la sociedad. La circulación de la prensa escrita alcanzó casi nueve millones y medio de copias en 1780, casi veinticuatro millones y medio en 1811, e casi treinta millones en 1820 (*ibíd.*). Por lo que la participación general de la población, en los procesos políticos y sociales, se convirtió en un fenómeno sin

precedentes: “La Revolución³⁰ fue buena para la prensa, pues tenía un montón de noticias sensacionales para informar y no le faltaban lectores. La cocinera que en 1791 confesó que leía cuatro periódicos no habrá sido caso único en su tiempo” (Briggs & Burke, 2002, p.117).

En esta nueva época histórica, las charlas y los debates ya no tenían lugar sólo en ambientes restringidos, privados. Eran abiertos, públicos. Y tampoco pertenecían exclusivamente a la élite letrada, pero a todas las camadas sociales, incluyendo el pueblo; artesanos, cocineros, agricultores. Los contenidos literarios tampoco se limitaban a los ensayos, o a la mera crítica, o a las novelas satíricas, que suscitan la risa disimulada y el sarcasmo. Los lectores de las nuevas generaciones se entusiasmaban, ante todo, con las noticias de los periódicos sobre las revoluciones y los conflictos bélicos en Europa. Y en vez de análisis críticos, de ensayos, de grandes tratados, de enciclopedias, preferían manifiestos³¹, que daban origen a discusiones excitantes. Del mismo modo también las nuevas novelas eran ahora auténticas *novelas románticas*, historias de amores imposibles, como los *Sufrimientos del Joven Werther*³², donde el sentimiento del protagonista se espejaba en la naturaleza, como un místico escenario envolvente, solidario con su disgusto. Escritores como Chateaubriand, Lamartine, Dumas, Victor Hugo, ya no se destacaban por su vida social, donde compartían sus ideas tan sólo con otros artistas e intelectuales, en fiestas y ocasiones privadas, en salones; su éxito pasó a depender del gran público, para el que tuvieron que moldar sus escritos, creando *best sellers* (Williams, 1992; vol.2, p. 40) más al gusto de sus lectores³³.

Los diferentes estratos sociales se envolvían en un mismo espíritu revolucionario, que implicaba, al mismo tiempo, el resurgimiento de la figura del héroe, que a todos unía en este ideario, llevando la llama de la Libertad, Igualdad, Fraternidad. O sea, de cierta manera, los mismos valores de la ilustración, otrora aprisionados, reprimidos por la censura, pero finalmente libertados y diseminados por la revolución. Una realidad que los

³⁰ Ambas las revoluciones, naturalmente, pero en este caso específico los autores se refieren a la francesa.

³¹ Los propios prefacios de grandes obras literarias, como *Cromwell* de Victor Hugo o las *Baladas Líricas* de Wordsworth, fueron escritos en un tono de manifiesto; con la intención de estimular al lector, provocando en él una solidaridad emocional con el nuevo movimiento cultural, el romanticismo.

³² Novela romántica-epistolar de Goethe que alcanzó gran éxito por Europa y que inclusive dio origen a una ola de suicidios solidarios con el protagonista.

³³ En el caso portugués, el fenómeno *best seller* hizo de Camilo Castelo Branco el primer novelista luso que se ganaba la vida tan sólo con lo que escribía.

artistas de transición, del neoclásico para el romanticismo, expresaron maravillosamente, como es el caso de Beethoven. Los dos acordes incisivos, fuertes y repentinos en los primeros segundos de su 3ª Sinfonía, no dejan margen de duda: nació un héroe. Napoleón, evidentemente. Aquél que defendería y difundiría por todo el mundo los nuevos ideales. Hasta que se coronó emperador, desapuntando el compositor alemán, que literalmente lo borró del título, sustituyéndolo por *Eroica*.

Se trata de una incontestable obra-prima de la música, y que expresa con eximia cualidad el espíritu de la época. Después de los primeros dos acordes, ejecutados por toda la orquesta, demarcando la presencia del héroe, los violoncelos tocan el primer tema melódico, acompañado por la tensión de las violas y segundos violines, desembocando en un clímax inicial. Sin embargo, inmediatamente este clímax se quiebra, como una *petite mort*. Un nuevo tema, tres notas de oboe, divaga por los diferentes instrumentos, en una *fugata* calma, nostálgica. Sólo después recuperando el tema original, y deambulando en este punto y contrapunto de emociones, hasta al creciendo final. Algo que nos lleva a preguntar: ¿Por qué motivo el primero tema fue tan súbitamente interrumpido? O, por otras palabras, “¿qué héroe haría una pausa tan inmensa luego en el inicio de su propia misión heroica?” (Burnham, 1995, p. 4). Tal vez la pausa se deba a factores externos, a los ejércitos enemigos que representan a las fuerzas reaccionarias, contrarias a los ideales de la revolución, y del héroe, que posteriormente se irgue al nacer del sol (*ibíd.*, p. 5)³⁴.

Este héroe que se detiene, ya tiene la consciencia de que está delante de una fuerza que lo ultrapasa, de una naturaleza que lo favorece y lo inspira. De este modo, a partir de *Eroica*, Beethoven manifiesta que su obra sería un punto de giro en la cultura de su tiempo. Su admiración por los valores que heredó de la ilustración es innegable, pero el modo como iría a convertirlos en arte sería muy diferente del de los artistas neoclásicos. La libertad, la igualdad y la fraternidad irían ahora integrarse en un nuevo sistema axiológico, incluyendo valores olvidados desde el renacimiento: La naturaleza y su sentido envolvente, portentoso, sagrado; el destino, transversal a toda la obra de este autor, en especial en la 5ª Sinfonía; el héroe, que cumple en la historia un papel semejante al del genio, en el arte. Este nuevo paradigma ya no sería expresado a través de la mera crítica o sátira, sino por la exaltación del sentimiento, de una forma tempestiva. O en los

³⁴ Una interpretación de A. B. Marx e A. Oulibicheff, autores da época (1850), y que naturalmente continúan identificando el héroe con Napoleón. (*Ibíd.*)

términos del movimiento de artistas con quién el compositor convivía – con *tempestad e ímpetu* (*Sturm und Drang*).

Y es precisamente en el ambiente de este movimiento que podemos constatar el regreso de la inspiración, un concepto crucial para la comprensión del héroe y de su destino, e igualmente intrínseco a la figura del genio creativo, desde los inicios del romanticismo. Rechazando la noción, proveniente de la ilustración, de que una sociedad debe regirse por medio de un contrato, o constitución, Herder introduce la convicción de que las naciones se desarrollan según el espíritu de un pueblo, *Volksgeist*, con características propias, algo que se revela en su cultura, arte y poesía. Por eso, a pesar de que manifiesta admiración por los versos de Voltaire, él los critica, alegando que el versear francés, por su carácter intrínseco, nunca podría integrarse en las estructuras clásicas; no mueve al corazón, y por tanto no es capaz de alcanzar una auténtica finalidad dramática, a la manera griega. Y lo mismo aplica a las obras de Corneille y Racine que, según Herder, son como que histórica y culturalmente desajustadas:

¿Puede alguien realmente creer que un sólo de los grandes héroes de Corneille es un héroe Romano o Francés? ¡Ellos son héroes de España, o de Séneca! Son héroes galanes; aventureros, bravos, magnánimos, apasionantes, crueles, y por tanto ficciones dramáticas que fuera del teatro serían catalogados de idiotas. (Herder, 2008, p.18)

Para Herder, los ilustrados Corneille, Racine y Voltaire, son pensadores y artistas notables. Pero no son realmente genios. Pues obedecen a estructuras formales que poco tienen que ver con el ávido de su cultura. Les falta inspiración. Son excelentes escritores, pero permanecen ciegos delante del velo de su tiempo, con sus instituciones y normas poéticas. Si fueran genios, ellos mismos retirarían el velo, denunciando las incoherencias y falsedades de su época (Adler & Köpke, 2009, p.154), con vistas a descubrir creativamente, a través de una experiencia de ficción, la verdad interior que habita el espíritu de su pueblo. Así como hizo el único y auténtico creador del drama norteamericano, Shakespeare.

En el inicio de este capítulo, me cuestioné acerca de los motivos que llevaron a los románticos a acoger de nuevo el concepto de inspiración, a pesar de haber sido criticado, e incluso ridiculizado, por los ilustrados. Con todo, después de una revisión histórica sobre los conflictos entre la prensa y la censura, que causaron las Revoluciones, constatamos que los autores de transición no rechazan totalmente los valores anteriores.

Simplemente los readaptan y, sobre todo, les dan un cariz revolucionario, característico de la nueva época. Herder no repudia a Corneille, Racine y Voltaire; pero afirma que les falta vitalidad, fuerza, para romper las reglas clásicas. El romanticismo surge en este ambiente inspirado por la historia, en este espíritu de revolución, tempestad e ímpetu, héroes y genios. Pues no se revoluciona la sociedad sin héroes; ni la poesía sin genios. Y tampoco existen héroes, ni genios, sin inspiración. Es decir, son conceptos que se relacionan intrínsecamente, designaciones que semánticamente se implican; una cultura que habla de una cosa tiene que hablar de la otra.

En este sentido, se rehabilitan conceptos previos, que siempre han existido pero que fueron olvidados por la ilustración: el carácter divino de la naturaleza, la ironía trágica del destino y del héroe que lucha contra él (a pesar del héroe haber sido elegido por el propio destino) – entre otros que hacen parte del universo del autor renacentista, como Shakespeare.

Entre los renacentistas revisitados por los prerrománticos de la *Sturm und Drang*, podemos también referir *Torquato Tasso*, que Goethe dramatizó en su obra de teatro. El Tasso de Goethe es el típico caso de la rehabilitación de la inspiración como su exaltación sin precedentes – él es el artista inspirado por excelencia; genial, impetuoso, su espíritu vive una constante tempestad. Por eso es el ejemplo de la nueva vitalidad romántica contra las normas estéticas, sociales, y el ambiente hipócrita de la política, que intentan aprisionar el poeta, sin considerar que su genio es demasiado fulgente, indomable, para que se someta a los mezquinos designios de las instituciones. ¿Quién lo podrá contener? ¿Quién podrá detener su impulso creativo? Su fuerza proviene de la propia naturaleza, él es su predilecto, su favorito³⁵, en las palabras de Kant. O aún más, su instrumento, la lira que siempre dio a conocer a los hombres los himnos, los ditirambos, las epopeyas, las tragedias, las comedias, y los dramas:

Quién lee los más antiguos himnos que el espíritu humano compuso y que jorraron de su pecho, ve que ellos son himnos de alabanza a la naturaleza, en los cuales la hoja y el árbol, la corriente y el riacho, el viento y la brisa, todos los elementos producen sonido. Cualquiera que haya sentido esta sinfonía de la naturaleza en estado salvaje o este dulce escenario a lo largo de los años y de los días (...); desfallece quizás involuntariamente en este flujo de placer sonoro, de la armonía de la creación. (Herder, *La Lira*; Adler & Köpke, 2009, pp. 157-158)

³⁵ "Favorito de la naturaleza", *Gunstling der Natur* (Kant, 2005, p. 164).

Esta confluencia entre el poeta y la naturaleza que lo inspira es probablemente una de las características más típicas del romanticismo. La ilustración era cosa del pasado. La inspiración estaba de vuelta. Y ahora más exaltada que nunca. Los pensadores de transición, desde Rousseau, en Francia, a Young, en Inglaterra, a los alemanes de la *Strum und Drang*, Herder, Goethe, Shiller, entre otros, ya la tenían bastante presente en sus obras. Ya nadie podía detener el ímpetu histórico y poético que empezara en las revoluciones. La *lira*, el flujo místico del genio creativo, conquistará definitivamente su lugar en plena era romántica; ella será la *harpa eólica* de Coleridge (“The Eolian Harp”, 2015), el *flujo desbordante de sentimientos* de las *Baladas Líricas* de Wordsworth (“Preface”, 2015), y la *eterna música* del poeta visionario de Shelley (1904, p.27). Motivo por el cual este último elige el Ion, de Platón, como un personaje emblemático de la poética. Inspirado por las musas, el rapsoda sería el modelo del artista, que conseguía expresar fidedignamente, bajo su irracional estado de posesión, la fuerza originaria que habita en nosotros, y que se manifiesta en nuestras creaciones. En otras palabras, él sería como que el demiurgo que transformaría con su energía creativa las visitaciones de la divinidad en el hombre (*ibíd.*, p. 81), evitando su decadencia en las meras convenciones y supersticiones humanas.

4.1.2. CRONOLOGÍA DEL ARTISTA MEDIEVAL: LAS RAÍCES DEL ESTATUTO RENACENTISTA

En el capítulo anterior, vimos como el romanticismo rehabilitó conceptos que habían sido rechazados por la ilustración, pero que ya estaban presentes en obras y autores del renacimiento – siendo Shakespeare y Tasso ejemplos de la mencionada rehabilitación.

Efectivamente, aunque de una forma menos exaltada que en los románticos, no faltan figuras renacentistas en consonancia con la imagen del artista inspirado, superdotado, agraciado por el don de las musas. La descripción que Vasari hace de Giotto, por ejemplo, es probablemente uno de los relatos más emblemáticos del artista que posee *dotes especiales innatas*. Él nos presenta al pintor en su infancia, a los diez años, como un pastor que, llevado por su *inclinación natural*, no resistía a dibujar sus ovejas *en las piedras, en el suelo, o en cualquier objeto de la naturaleza*. Hasta que un día, un famoso maestro florentino, Cimabue, yendo en un viaje hacia Vespignano, lo encontró de pasaje; y maravillado con su talento, lo invitó a venir con él para Florencia (Vasari, 1957; cap. 1, p. 7).

Pero es en Miguel Ángel que Vasari expresa al máximo sus convicciones sobre la intrínseca relación entre la naturaleza divina y el *divino artista* (ibíd. p. 303) que, desde su nacimiento, en sintonía con los astros, estaba predestinado – o inspirado por el destino – para producir maravillosas y esplendorosas obras de arte y de genio (ibíd. p. 279). Concibiendo en su mente las ideas y las formas más perfectas, Miguel Ángel vivía obcecado en reconstruirlas materialmente con la misma perfección con que las había concebido. Por eso, se rehusaba a terminar cualquier obra antes del tiempo necesario para ejecutarla de una manera absolutamente impoluta – al punto de llevar al propio Papa a la desesperación:

(...) ‘Y esta Capilla, ¿cuándo estará terminada?’, ‘Cuando yo pueda, Santo Padre.’ Y el Papa, teniendo un palo en la mano le dio un azote a Miguel Ángel, diciendo, ‘¡Cuando yo pueda! ¡Cuando yo pueda! ¡Te obligo a terminarla!’’, entonces, Miguel Ángel volvió a su casa y se preparó para regresar a Florencia, pero el Papa, apresuradamente, le envió su camarero con quinientas coronas para calmarlo. (*ibíd.*, p. 302).

Sin embargo, tal como el Romanticismo, también el Renacimiento fue precedido por una época poco favorable a la inspiración artística: la Edad Media. De esta vez, con todo, no porque la sociedad medieval no creyera en el soplo esotérico o divino, pero simplemente porque los propios artistas no poseían estatuto suficiente. O sea, no pasaban de meros artesanos anónimos.

Pero ¿Por qué disfrutaban ahora un prestigio semejante al del intelectual letrado? ¿O aún más, en el caso del *divino* Miguel Ángel? ¿Qué procesos históricos y culturales han ocurrido desde la medievalidad hasta el cinquecento, para que finalmente hayan surgido personalidades con el carisma del creador de la Capilla Sixtina?

Naturalmente, las respuestas a estas cuestiones varían, dependiendo del prisma bajo el cual las abordamos. Con todo, una vez más, pretendo abordarla analizando la evolución de los medios de comunicación. Pues, pienso que sólo podremos interpretar convenientemente los mencionados procesos alejándonos casi un milenio, de forma a que podamos comprender mejor los tres momentos cruciales de la Edad Media, desde la caída del Imperio Romano: La Reforma Carolingia, la consolidación del Feudalismo y el Renacimiento del siglo XII.

De hecho, son momentos fundamentales – en el sentido literal de la palabra – pues se tratan de transiciones que edificaron los fundamentos de la cultura europea; y que se relacionan con los ciclos del papiro y, posteriormente, del papel.

Empezando por este último material, su invención remonta a los inicios del siglo II, en China. Las crónicas antiguas atribuyen este mérito a un miembro del séquito del emperador Ts’ai Lun, indicando una data específica – 105 d.C. Más tarde, en el siglo VII, surgió la idea de tallar relieves en madera y después entintarlos como medio de reproducción de dibujos y textos sagrados sobre papel. Posteriormente, se utilizaron bloques de piedra grabados para imprimir textos de Confúcio (Williams, 1992; vol.2, p. 11). Se vivía una época de oro en la civilización oriental, entre los siglos VII y X, de la Dinastía Tang. Mientras que el occidente aún vivía en una realidad política, social y

económica de cariz pre-feudal, y sin la dinámica comercial que sólo un material ligero, barato y práctico como el papel consigue propiciar. Efectivamente, en la Europa de los monjes, aún se usaba el pergamino.

La edad media fue, sin duda, una era conturbada: la caída del Imperio Romano (del occidente), las invasiones bárbaras y su establecimiento del norte al sur de Europa, las invasiones musulmanas, la reconquista, la reforma carolingia, la consolidación del sistema feudal, las cruzadas y, finalmente, el denominado renacimiento del siglo XII – cuyo progreso, aun así, iría ser trabado por la epidemia de la peste negra y por la guerra de los cien años.

Sin embargo, a pesar de los conflictos entre los diferentes pueblos, y sus esfuerzos por conquistar su espacio en el territorio europeo, había también un punto común entre ellos: el cristianismo, que providenciaba la unidad religiosa e ideológica. Por lo que es sobre todo en las iglesias y capillas donde podemos encontrar la mayor parte de los vestigios artísticos del mundo pos-romano – los arcos de herradura, típicamente visigodos, convivían con decoraciones en bajorrelieve de hojas, árboles, círculos, rosetas, estrellas; símbolos otrora paganos, ahora convertidos a la religión vigente. Siendo también emblemática la orfebrería de Toledo, destacándose sus coronas en oro y piedras preciosas, en formas geométricas, y habitualmente complementadas con la célebre cruz visigótica. Mientras que en el norte, las cruces celtas daban lugar a cruces altas, decoradas con relieves de escenas y motivos del Antiguo y Nuevo Testamento.

Posteriormente, a partir de siglo XI, los diferentes estilos³⁶ empezaron unificándose, convirtiéndose en el primer estilo internacional, ya que se propagó por el continente: el románico. Era el tiempo de las cruzadas, las fronteras se delineaban, y a pesar de que seguía habiendo conflictos, el ideal cristiano unía los diversos pueblos europeos bajo el mismo fervor religioso. La tendencia militarista inspiraba la construcción de castillos y templos, que eran como las fortalezas de Dios. Las capillas y las iglesias de menor dimensión daban ahora lugar a basílicas y a catedrales de arquitectura robusta, sólida, poderosa; edificándose también en esta época los grandes centros de peregrinación, como la Catedral de Santiago de Compostela, un auténtico *ex libris* del románico.

El exterior de los templos, con muros consistentes y reforzados, ostentando en la cima sus bóvedas de piedra, transmitía la idea de fuerza y protección. Mientras que el interior se revelaba intimista, propicio al recogimiento espiritual. En lo que respecta la

³⁶ El visigótico, el hiberno-sajón, y más tarde el merovingio, el carolingio, el otoniano.

decoración, esta ganó importancia, en comparación con los estilos anteriores. Más que meros ornamentos geométricos, o simples esbozos simbólicos de elementos de la naturaleza, los relieves pasaron a ostentar figuras zoomórficas y antropomórficas, de cariz mítico e imaginario, algo que prefiguraba lo que vendría a ser el gótico. Además, la pintura mural empezó igualmente a evidenciarse, aunque con formas poco rigurosas, anatómicamente desproporcionales y con tendencia para la geometrización, teniendo como principal objetivo la didáctica religiosa.

Otra característica de esta época, entre los siglos XI y XIII, son los monasterios. El fervor religioso llevaba a que muchos se apartasen del mundo. De hecho, se creía que estas órdenes contemplativas providenciaban el favor de Dios, el soporte espiritual, cuyos frutos se derramarían por la restante sociedad, garantizando también el éxito de los cruzados en la reconquista de los moros y en la liberación de Tierra Santa. Del mismo modo, y considerando que las bases culturales de ese tiempo eran las Sagradas Escrituras y las enseñanzas de los santos, eran también los religiosos que detenían este manantial literario. Por lo que, si es verdad que prácticamente toda la cultura se relacionaba directa o indirectamente con la Iglesia, era igualmente innegable que ésta estaba, encima de todo, en las manos de los monjes.

Por estos motivos, uno de los emblemas del arte medieval fueron los manuscritos iluminados, o ilustrados con dibujos o pinturas decorativas, en general, destacando una letra mayúscula de mayor importancia en el contexto de la página, o del capítulo; una tradición estética presente casi desde los inicios de la edad media hasta al renacimiento. Estas ilustraciones ornamentaban los grandes Códices de pergamino, que versaban temáticas espirituales, incluyendo los propios evangelios, siendo el célebre *Book of Kells*, de cariz hiberno-sajón, uno de los más extraordinarios de este período. Y es precisamente considerando este medio artístico y literario, en la medida en que se basaba en un tipo de material pesado, duradero y elaborado, que mejor podemos comprender el pensamiento y la mentalidad vigentes en esta conturbada era de nuestra historia. Pues, sin duda, en el ámbito de los medios de comunicación, el pergamino tenía características muy diferentes de su antecesor, el papiro, y de su sucesor, el papel.

Según Harold Innis, la levedad y la portabilidad del papiro estimulan, por un lado la fijación de la oralidad en la escritura y, por otro, su disseminación por extensas áreas; ya que implica un sesgo de cariz espacial, en contraposición al sesgo temporal. De este modo, su utilización coincide con el establecimiento de grandes imperios, administrados por un fuerte centralismo burocrático. Como es el caso del Egipto que, a la par de su

expansión territorial, centralizó el conocimiento helénico en sus bibliotecas³⁷. Y de Roma, principalmente después de la caída de la República (Innis, 1950, p.121) y de la victoria de Octaviano sobre Marco Antonio y Cleopatra. Ya que a partir de entonces, bajo el título de emperador Augusto, Octaviano pasó a detener el acceso al papiro del Nilo, que le providenció material a precios razonables para la organización administrativa de un vasto territorio desde Bretaña a Mesopotamia (*ibíd.*, p. 125).

Sin embargo, posteriormente al papiro, otro material – ya no de cariz espacial, sino temporal – se impuso en la historia, el pergamino. Confeccionado a partir de la piel de animales (cabras, ovejas, corderos) es evidentemente más pesado y menos portable, aunque más resistente y duradero. Motivo por el cual, por un lado, Innis lo relaciona con sociedades descentralizadas, y que prefieren fijar sus culturas en sus delimitaciones geográficas, ya que el peso y la dimensión del material dificultan la propagación transfronteriza de ideas. Mientras que, por otro, su consistencia y durabilidad favorecen la consolidación de la cultura, del pensamiento, de las historias y de las leyendas que se immortalizan en la memoria; favoreciendo el espíritu religioso, que busca las verdades eternas. Y es en este sentido que Innis descifra las raíces de la edad media, alegando que en el contexto de un imperio romano ya en decadencia, los cristianos cristalizaron su tradición oral en libros de pergamino que se volvieron sagrados (*ibíd.* 133).

De hecho, desde el propio Cristo que la oralidad del pueblo judío, y en particular del idioma arameo, se oponía a la élite de los escribas y de los fariseos. Pero fue la conversión de este lenguaje oral en escritura de pergamino, en conjunto con la influencia del pensamiento griego y la organización descentralizada de la Iglesia, cuya administración se delegaba a las diócesis y parroquias, las que hicieron de la cultura cristiana una síntesis teórico-práctica con una dinámica social y política sin precedentes: “La posición de la Cristiandad se reforzó por el trabajo de los letrados que establecieron una síntesis entre la religión Hebraica, la filosofía Griega y la organización eclesial.” (*ibíd.*, p. 133).

Es por tanto desde sus raíces que la consolidación del ideal cristiano se encuentra íntimamente conectado al uso del pergamino, el cual vendría a ser utilizado sobre todo por los monjes. Ya que eran ellos los herederos de la síntesis cultural que se operó en el

³⁷ Un fenómeno que el autor relaciona con la caída del precio del papiro: “El abastecimiento barato y subsidiado de papiro se convirtió en la base de un extensivo sistema administrativo, así como de grandes bibliotecas. Ptolomeu II edificó su monopolio del papiro después del declive de los precios, de dos dracmas por rollo en 333 B.C. para un dracma por varios rollos en 296 B.C.” (Innis, 1950, pp.111-112)

occidente. No los artistas cuyas obras dependían de la Iglesia y de sus edificios, capillas, basílicas, catedrales; y que hasta hoy permanecen anónimas.

Pero, ¿y en cuanto a los escritores y a los poetas-cantores medievales? ¿Eran también ellos desacreditados – en el sentido literal – relegados al anonimato?

Antes de contestar a esta cuestión, debemos considerar un hecho innegable: siempre se han cantado poemas y se han contado historias; por lo que, como es evidente, no sería la edad media que anularía este ímpetu tan enraizado en el alma humana:

Desde los tiempos antiguos, los pueblos Germánicos, como los del Mediterráneo, tenían sus propias y ricas tradiciones orales de poesía y canciones. Ya Tácito (de los primeros testigos) nos da a conocer sus canciones de cosmogonías, de hechos heroicos, canciones panegíricas, poemas genealógicos, encantaciones mágicas, canciones de victoria y fúnebres. Y otras alusiones, en escritores griegos y romanos de los siglos posteriores, testifican los siguientes géneros líricos en el repertorio Germánico: Canciones de júbilo alemanas (Emperador Juliano, siglo IV); sátiras del Reno (Ausonio, siglo IV); epitalamios y canciones de amor (Sidonio, siglo V), una elegía del Rey de los Vándalos (Procopio, siglo VI); canciones merovingias para danzar y canciones de jóvenes muchachas (Concilio de Autun, siglo VI). (Dronke, 1996, p.16)

No obstante, ¿este legado de tradición oral, presente tanto en los germánicos como en los mediterráneos, no debería haber entrado en conflicto con la herencia romana? Claro que no. Pues, también Roma ostentaba la marca de la oratoria. Efectivamente, en los círculos más eruditos de los primeros siglos, con los pensadores y retóricos hispánicos, Séneca y Quintiliano, el conocimiento se concentró en aforismas. Algo que, según McLuhan, vendría a influenciar toda la historia de la literatura occidental, ya que esta oralidad, “transmitida por la boga seneciana, sólo gradualmente se fue apagando por efecto de la página impresa en los fines del siglo dieciocho” (McLuhan, 1972, p.134).

Otro aspecto relevante es el estado del teatro en estos primeros siglos, y en la transición hacia la edad media. Pues se trataba de un arte de performance. Hace mucho que los elementos clásicos del drama helénico se habían degradado, y las propias comedias de Terencio y Plauto eran obras del pasado (siglos III e II A.C.). La forma artística que predominaba era la pantomima – el improvisado, las acrobacias y los espectáculos que ya no se limitaban a los palcos del anfiteatro, sino se propagaban en fiestas, casas, calles, y en un ambiente esencialmente musical:

Los registros del primer siglo sugieren habitualmente un exceso de música, tanto en la vida privada como pública. En la fantasía de Petronio, del banquete del parvenu Trimalquio, casi todo sucede al sabor de la música – ni siquiera el camarero puede traer un cáliz de bebida sin irrumpir en una canción. (Dronke, 1996, p. 14).

Y fue esta la herencia teatral que Roma propagó por la Europa cristiana al final del imperio. Las actuaciones más típicas de esta época envolvían, por tanto, poesía, música y danza. Pues, normalmente los poetas eran también músicos, en su mayor parte de origen griega (*ibíd.*, p. 13). O sea, eran intérpretes multifacéticos, que no sólo componían sus propias canciones como las ejecutaban. Siendo, entre ellos, el más prestigioso el citarista (o citarodo³⁸), que cantaba sus poemas mientras tocaba el laúd (Dronke, 1996, p. 14). Habitualmente acompañados por bellas danzarinas, las famosas muchachas de Cádiz, o *Puellae Gaditanae* (*ibíd.*, p. 13). De este modo, fue la síntesis entre el manantial de historias, mitos y leyendas, germánicas y mediterráneas, por un lado, y el artista pos-romano, con su performance poético-musical, por otro, que resultó en lo que vendrían a ser los juglares y los menestrales.

Ya en plena era medieval, estas eran las figuras musicales y literarias que deambulaban por Europa, entreteniendo a las cortes, reyes, nobles e incluso al pueblo en las festividades locales. Los juglares eran en general gente del pueblo, aunque fueran también invitados para las fiestas de la nobleza e inclusive de la realeza. Su tarea era bastante diversificada, provocar la risa, el llanto, despertar el sentimiento heroico, o de amor, o simplemente divertir, por lo que, a veces, eran contratados como bufones de la corte. En cuanto a los menestrales, podían ser de origen noble, más relacionados con cortes propiamente dichas, y no tanto con los eventos populares. Además, en determinadas ocasiones, eran enviados por los reyes (*ibíd.*, p. 19) a otros reyes o nobles, sus aliados, para contar historias, cantar poemas y así entretener otras casas reales o aristocráticas.

³⁸ En griego, *kitharōdós*. Por lo que podremos elegir el criterio lingüístico semejante al que el latín adoptó: de *kōmōidía* para *comoedia* (comedia); de *tragōidía* para *tragoedia* (tragedia); y, por tanto, de *kitharōdós* para *citharoedus* (citarodo). O entonces elegir el criterio que el latín no adoptó en este caso, pero que podría haberlo hecho, como lo hizo en otros casos: de *ōidē* para *ode* (oda); de *rhapsōidiā* para *rhapsodia*; lo que en último análisis, *kitharōdós* resultaría, en español o portugués, citarodo. Esto es, ambas las formas son aceptables (De Elvira, 1999, pp. 233-237)

Por lo que, ya podemos preguntar de nuevo: ¿Eran la cultura predominante? ¿Eran, o no, artistas anónimos? ¿Tenían prestigio? Objetivamente, no eran la cultura predominante, esta pertenecía a los detentores del pensamiento religioso y del pergamino, los monjes. Y la verdad es que la mayoría de estos artistas permanecieron en el anonimato, no los conocemos hoy. Pero, claro está que, si los comparamos con los campesinos, los poetas-cantores tenían evidentemente más prestigio. A fin de cuentas, trabajaban para la aristocracia guerrera – la clase social que detenía el poder, y que, por lo menos hasta Carlos Magno, era innegablemente la más preponderante, todavía más que el clero – además, por veces ellos mismos eran de sangre-azul (los menestrales, claro). Según la tradición germánica, inclusive un rey podía ocasionalmente hacer el papel de scop (bardo), como vemos en el Beowulf, cuando Hrothgar asume que es su vez de tocar harpa (*ibíd.*, p. 19). No obstante – y pienso que aquí reside el busilis de la cuestión – este reconocimiento no era, de forma alguna, inherente a su profesión, y tampoco exclusivo a ella. Cualquier otro profesional que exaltase la nobleza se vería igualmente recompensado, respecto a su estatuto. Como por ejemplo los orfebres, que tenían la misión de transformar metales preciosos en joyas, darles forma, con la finalidad de hacerlos más aptos para manifestar la gloria de quién los disfrutaba (Duby, 2009, p. 80). En otras palabras, no se trataba de un prestigio intrínseco a su arte, sino a la utilidad que esta tenía para los que auténticamente detenían el poder y la fama, el rey y los demás aristócratas.

Y de algún modo, algo semejante pasaba con la propia dimensión artística de los monjes que nos dejaron extraordinarios manuscritos ilustrados, así como obras de cariz no sólo filosófico e histórico pero también literario, como es el caso de Gregorio de Tours, y su relato del nacimiento de Clovis (*Hist. Fr.* II.12; G. de T., 1916, p.33), o del misterioso Caedmon (*Hist. Ecl.* IV.24; Beda, 1907, pp.278-281), de que nos habla el Venerable Bede. Pues su prestigio nada tenía que ver con el arte de escribir o contar historias, sino tan sólo con su actividad religiosa y erudición ascética. Ya que estábamos en una época en que la verdadera sabiduría era la de la salvación de las almas, por lo que el único estatuto de que disfrutaban era lo que advenía de su estado clerical y, especialmente, monástico, en la medida en que la vida contemplativa era, sin duda, el ideal de santidad por excelencia. Algo que, sin embargo, podemos explicar precisamente por la naturaleza del material que usaban – el pergamino que, como hemos visto, según Harold Innis, proporciona una cosmovisión bajo el sesgo del tiempo, favoreciendo la fijación de los

contenidos culturales en códices sagrados, sobre verdades eternas y la inmortalidad del alma, como el Antiguo y Nuevo Testamento, biografías de santos y manuales ascéticos.

No obstante, aunque la era del pergamino confería incomparablemente más estatuto a las actividades espirituales y copistas que a las artes – pues incluso los propios monjes tenían muchísimo más reputación por su pensamiento y pragmática ascética que por sus magníficas ilustraciones – fue todavía en la edad media que surgieron los pilares del futuro renacentista. Ya que, al contrario de la opinión generalizada que hoy profesa el hombre de la calle, es en la medievalidad que encontramos las transformaciones más estructuradoras de la historia de la Europa occidental – La reforma carolingia, la consolidación del feudalismo y el denominado Renacimiento del Siglo XII.

Empezando por la reforma carolingia, debemos antes de todo considerar la realidad política, económica y social de la Alta Edad Media que, en comparación con la época que la precedió, era evidentemente menos sofisticada. De hecho, después de la caída del Imperio Romano de Occidente, restaron tan sólo los vestigios de su civilización. Las grandes ciudades desaparecieron. E incluso los pueblos mediterráneos, más romanizados, con el paso de los años, y los siglos, regresaron al sistema de subsistencia rural, de las aldeas, con una agricultura casi primitiva, de *saltus*, o sea, basada en la mera exploración de la naturaleza salvaje (Duby, 2009, p. 28). En este sentido, también la población decreció, y aún más drásticamente con la epidemia del siglo VI, la cual, sabemos por la descripción de Gregorio de Tours que se trataba de la peste bubónica (*ibíd.*, p. 16).

Europa era un continente inhóspito, con extensas zonas desconocidas y deshabitadas, como tierras de nadie, donde predominaba la ley del más fuerte. Los reinados, a pesar de que tenían rey, no eran propiamente Estados; ya que su mentalidad y sus costumbres eran esencialmente tribales, por veces incluso con características nómadas, deambulando en búsqueda de riquezas por medio de la guerra y del saqueo:

(...) este mundo salvaje se halla dominado por el hábito del saqueo y por las necesidades de la oblación. Arrebatarse, ofrecer: de estos dos actos complementarios dependen en gran parte los intercambios de bienes. Una intensa circulación de regalos y contrarregalos, de prestaciones ceremoniales y sacralizadas, recorre de pies a cabeza el cuerpo social (*ibíd.*, p. 63)

En este contexto, los grandes protagonistas de esta época eran, en primer lugar, quienes imponían el orden social y se aventuraban a invadir tierras inhóspitas; o sea, los guerreros

– reyes y otros nobles (familiares o amigos próximos del rey). Y en segundo, quién tenía el poder de intermediar entre los hombres y Dios (o dioses, en el caso de los Sajones, por ejemplo, que eran paganos, antes de que Carlos Magno los subyugara) – el Clero. Pues, la restante población era constituida por esclavos y campesinos libres, los cuales tenían un estatuto relativamente parecido, ambos de naturaleza servil, a parte de algunos privilegios que estos últimos poseían, como el de que podían colonizar (cultivar tierras inexploradas) y además, participar en batallas, disfrutando de su cuota en los eventuales beneficios de estas incursiones (*ibíd.*, p.44-45).

No obstante, a pesar de este universo de agresiones y conflictos – entre tribus y pueblos dispersos, sin fronteras delineadas y consistentes, sin cualquier estabilidad política o socioeconómica – había una memoria que todavía unificaba a todos, una nostalgia que todos compartían. La nostalgia del imperio, de la civilización, de la cultura, del ambiente opulento y lujoso de los tiempos romanos:

(...) todos los bárbaros aspiraban a vivir a la romana. Roma les había comunicado gustos imperiosos, el del pan, el vino, el mármol, el oro. Subsistían, entre los escombros de su civilización, viviendas suntuosas, ciudades, calzadas, mercaderes, moneda. Los jefes de los conquistadores se habían instalado en las ciudades; habían ocupado sus palacios; se habían habituado a frecuentar las termas, los anfiteatros, el foro. (*ibíd.*, p.74)

Por lo que, en una Europa en constante diatriba, por un lado, y nostálgica de un imperio, por otro, dos acontecimientos serían prácticamente inevitables. Primero: en algún momento un rey se impondría sobre los demás. Segundo: si fuera conducido por algún ideal, sería el de recuperar, bajo su nuevo poder imperial, la civilización romana.

En este sentido, claro está que varios monarcas lo intentaron, como fue el caso de los merovingios³⁹, pero uno sólo se destacó por finalmente alcanzar una estabilidad y dimensión verdaderamente imperiales. Este rey fue Carlos Magno y su imperio el carolingio. En el año 768, toma el poder que su padre, Pepino, había retirado a Childerico III, el último monarca de la dinastía merovingia, ya decadente y dividida. Así, heredando un nuevo linaje real entre los Francos, Carlos Magno pasa a reunir en torno a su figura las personalidades más relevantes de la nobleza guerrera, otrora dispersa, pero ahora

³⁹ Hijos de Meroveo (Séc. V), cuya dinastía reinó sobre los Francos, teniendo como figuras más relevantes Childerico y su hijo, Clóvis (según nos relata Gregorio de Tours, en su *Historia Francorum*); hasta que fue depuesta, en el siglo VIII, por Pepino, el Breve, padre de Carlos Magno.

dispuesta a seguirlo convictamente. Entonces, ya como Rey de los Francos, decide invadir el norte de Italia y hacerse, además, Rey de los Lombardos. Y construyendo un ejército sin precedentes decide abrazar la misión de unir Europa en torno del catolicismo, lo que implicaba subyugar las pocas tribus europeas que aún eran paganas, como los Sajones; algo que, después de varias décadas de conflictos bélicos, alcanzó definitivamente en los inicios del siglo IX.

De este modo, Carlos Magno ya podía finalmente convertir en realidad el sueño que desde siempre había estado latente en la sociedad de la alta edad media; esto es, el de construir de nuevo un imperio civilizado, como en los tiempos de Roma. Y es en este sentido que el emperador implementó la histórica Reforma Carolingia, un conjunto de medidas que abarcaron sobre todo la educación y la cultura.

Dirigidas al clero, y en especial a la comunidad monástica, estas medidas tuvieron origen en las preocupaciones del propio emperador sobre la necesidad de fomentar la enseñanza entre los eclesiásticos. En la *Epistola de Litteris Colendis* (finales del siglo VIII), Carlos Magno – que es quién la firma personalmente, así como los documentos jurídicos⁴⁰ – se queja al Abad Baugulfo de que recibió cartas, provenientes de monasterios, con oraciones que, a pesar de muy piadosas, contenían errores y *expresiones incultas*. Por lo que a partir de ese momento deberían todos los monjes no más descuidar la enseñanza, pero con humildad, y agradando a Dios, estudiar con rectitud, para más fácil y correctamente poder comprender los misterios de las sagradas escrituras (“Karoli Magni Epistolae”, n.d.)⁴¹.

Además de esta epístola, cuya función era la de exhortar genéricamente al clero, los designios del Rey de los Francos se delinearon sobre todo en sus documentos jurídicos (o capitulares), más extensos y detallados. En el *Admonitio Generalis* (Admonición General), podemos constatar varias de las medidas del innovador programa carolingio que implementó una profunda reforma de la educación:

⁴⁰ Como es el caso del *Admonitio Generalis*; aunque, tal como en las epístolas, sus consejeros hayan probablemente elaborado su esbozo – en especial, su principal consultor, el abad Alcuino de York, que acumuló varios cargos y que tuvo un papel decisivo en estas reformas, inspirando numerosas decisiones reales (Chevalier, 2006, p.8)

⁴¹ En el original: “quamobrem hortamur vos litterarum studia non solum non neglegere, verum etiam humillima et deo placita intentione ad hoc certatim discere, ut facilius et rectius divinarum scripturarum mysteria valeatis penetrare.” (“Karoli Magni Epistolae”, n.d.).

A los Sacerdotes... para que hagan escuelas de jóvenes lectores. En cada monasterio o sede episcopal, notas (abreviaciones, estenografía), salmos, cantos (eclesiales), cálculo (computus; arte de calcular los días santos en el calendario), gramática y libros católicos bien corregidos. Porque frecuentemente, algunos desean rezar bien a Dios, pero lo hacen mal por causa de libros que no están correctos. Y no permitid a vuestros jóvenes corromper la lectura y la escritura. Y si la obra a transcribir es el Evangelio, el Libro de los Salmos o el Misal, que la transcriban los hombres de edad madura, con toda diligencia. (Boretius, 1883, pp. 59-60)⁴²

Como podemos verificar en el documento, estas medidas tenían como única destinataria a la Iglesia, teniendo como principales objetivos la formación hacia la práctica religiosa, la erudición de la comunidad monástica y el estudio bíblico; en conformidad con la voluntad de Carlos Magno y sus mentores. Entre ellos, Alcuino de York, dirigió él mismo varias redacciones de las Sagradas Escrituras (Chevalier, 2006, p.8). Pues era en torno de una Iglesia erudita y letrada que debería edificarse la Europa Carolingia, esto es, bajo la ideología católico-clásica de una nueva *pax romana*.

Sin embargo, las consecuencias de estas reformas trascendieron sobremanera las murallas de los monasterios. Progresivamente, fueron las semillas de una nueva mentalidad. Además del resurgimiento de las disciplinas clásicas⁴³, este periodo dio lugar a una nueva actitud estética. El arte pasó a tener un papel efectivamente cultural, expresando una forma inédita de sentir y de pensar, donde el pasado y el futuro se encuentran en lo que hoy llamamos Renacimiento Carolingio.

De hecho, el arte carolingio ya no era solamente un mero instrumento de ostentación, utilizado por la nobleza o el clero; como era el caso de la orfebrería, en los siglos anteriores, cuyo fetichismo en torno de la materia prima oscurecía el propio valor artístico del objeto. A partir de Carlos Magno el arte se convierte en la expresión ideológica y

⁴² En el original: "Sacerdotibus... Et ut scholae legentium puerorum fiant. psalmos, notas, cantus, computum, grammaticam per singula monasteria vel episcopia et libros catholicos bene emendate; quia saepe, dum bene aliqui Deum rogare cupiunt, sed per inemendatos libros male rogant. Et pueros vestros non sinite eos vel legendo vel scribendo corrumpere; et si opus est evangelium, psalterium et missale scribere, perfectae aetatis homines scribant cum omni diligentia" (Boretius, 1883, pp. 59-60).

⁴³ El canto (de Iglesia) pasaba a ser objeto de estudio, así como en el Quadrivium latino lo era la música (juntamente con la geometría, la aritmética y la astronomía); y del mismo modo la gramática, del Trivium (a par de la dialéctica, la lógica y la retórica); asignaturas ya previstas en el *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla (Séc VI-VII), en lo que vendría a ser el texto más utilizado en la edad media, después de la Biblia ("Isidore of Seville", n.d.).

cultural de la nueva paz católica-romana. Su estilo hereda del bizantino la construcción de cúpulas, sostenidas por grandes columnas; así como el uso del mosaico, y una decoración versando temáticas religiosas y evangélicas, en el interior de los monumentos, aunque con una figuración más natural y realista, de influencia clásica. Siendo el *ex libris* de esta época la Capilla Palatina – estructura integrada en la Catedral de Aachen (“Aachen Cathedral”, 2015), remaneciente del antiguo palacio de Carlos Magno, donde están depositados sus restos mortales.

Se trata, por tanto, de la época en que, por la primera vez desde la caída del imperio romano, los europeos empezaron dando importancia a otras actividades además de la guerra y del saqueo. Y de hecho bastante más productivas, como la agricultura y el comercio. Se estableció el sistema dominical (*dominus*, señor), basado en el vasallaje. Esto es, el imperador concedía la explotación de una tierra, o territorio, a sus nobles (o vasallos), que por su vez tenían a su servicio esclavos y campesinos libres. Claro está que, en último análisis, sin embargo, la autonomía de los vasallos era limitada, pues el nombre que a todos unificaba era exclusivamente el de Carlos Magno.

De este modo, los tiempos de la paz carolingia desviaron las preocupaciones bélicas de la nobleza, y de la sociedad en general, y las direccionó hacia la explotación de los frutos de la tierra. Y del mismo modo hacia el comercio; a fin de cuentas, ya en 744 el Rey Pepino había recomendado a los bispos a que hicieran mercados regulares en cada diócesis; los cuales se multiplicarían, en especial en las zonas francas, en los cien años siguientes (Duby, 2009, p. 128).

No obstante, como es evidente, de forma alguna la dinámica agrícola, comercial, social y cultural de la era carolingia se puede comparar al periodo histórico que surgió después de la consolidación de este sistema de vasallaje, y que vendría a ser el segundo gran salto evolutivo de la edad media: el Feudalismo.

En realidad, así como había sucedido con la dinastía merovingia, después de la muerte de Carlos Magno, el imperio carolingio se dividió en múltiples conflictos. En los siglos IX y X Europa se volvió en un palco de guerras civiles entre el sucesor del reino, Luis, el piadoso, y los nobles que rechazaban su autoridad. Resultando en la desagregación del territorio imperial en diversas naciones, cuyas fronteras sólo se estabilizarían a finales del siglo X; con la constitución, por un lado, del Sacro Imperio Romano-Germánico, de Otón I, en 962, y por otro, la coronación de Hugo Capeto, Rey de Francia, en 987. Además, a estos conflictos se juntaron los de la reconquista cristiana a los musulmanes que, desde 711, se habían instalado en la Península Ibérica.

Así, es tan sólo en el siglo XI que, en el interior de Europa aparecen, durante los decenios en torno al año mil, los rasgos de una nueva ordenación de las relaciones humanas: lo que los historiadores han llamado comúnmente como feudalismo. (*ibíd.*, 207). O sea, el nuevo periodo de paz, estimuló una reinterpretación del sistema de vasallaje, ya no dominical pero ahora feudal, y que, como podemos inferir de las palabras del poeta normando – Benedito de Sainte-Maure (Siglo XII), en su *Historia de los Duques de Normandía* –, tenía por base una ordenación tripartida:

Tres órdenes son, cada uno por sí
Caballeros, clérigos y villanos⁴⁴
(...)
Uno de los órdenes reza noche y día
El otro es el de los trabajadores
El otro mantiene y hace justicia
(Duby, 1994, p. 299)

Cada uno tenía a su función. Y si el tercer orden, el de los trabajadores, o campesinos, siempre estuvo subyugado a los dos primeros, la nobleza y el clero, fue sobre todo la evolución de los paradigmas y de las relaciones entre estos dos últimos que dieron origen a la definitiva consolidación del sistema feudal.

Por un lado, la fragmentación del imperio carolingio y los conflictos que siguieron debilitaron claramente el poder de la monarquía, y su centralismo, en relación a la clase aristocrática. Sin una autoridad regia y centralizadora, los diferentes nobles alcanzaron un poder cada vez mayor sobre sus parcelas de territorio, y de que jamás abdicaron, incluso después del restablecimiento de la paz, con la reformulación del Reino de Francia y del Sacro Imperio Romano-Germánico. Eran ellos quienes, ahora, *mantenían y hacían justicia* en sus tierras, asumiendo privilegios otrora exclusivamente regios: “(...) La defensa del país, función primordial de la realeza, pasó de manera irreversible, pero muy rápida, a manos de los príncipes regionales.” (Duby, 2009, p. 213). Además, era precisamente esta administración señorial que les interesaba. Ya no la guerra, pero la mucha más rentable explotación de sus propiedades. En otras palabras, finalmente el sistema feudal de vasallaje se convirtió en una realidad efectiva, pragmática, autónoma y organizada de producción de riqueza.

⁴⁴ Los que habitaban en las villas, o sea, el pueblo.

Por otro, también el clero se reestructuró con funciones bastante definidas. Habiendo sido la principal destinataria de la antigua reforma carolingia, además de consolidar su papel en la educación y cultura, la Iglesia pasa a ser la heredera del ideal carolingio de paz imperial, estableciéndose como la gran mediadora entre las naciones. De esta forma comprendemos mejor por qué razón la desagregación de la autoridad regia y su descentralización en los nobles regionales no desembocó en nuevos conflictos – pues, a pesar de la dispersión del poder, las intervenciones puntuales del clero promovían siempre este ideal generalizado de paz:

Coincide con la instauración de una práctica nueva de guerra y con el establecimiento de una nueva concepción de paz. El desarrollo de la ideología de la «paz de Dios» acompaña las últimas fases de la feudalización. (...) Sus principios son muy sencillos: Dios había delegado en los reyes consagrados la misión de mantener la paz y la justicia; los reyes ya no son capaces de hacerlo, y por tanto Dios reasume su poder de orden y lo concede a sus servidores, a los obispos, apoyados por los príncipes locales. (*ibíd.*, 214)

Y es justamente a partir de este nuevo paradigma social, esto es, de las funciones de la nobleza y del clero, que podemos interpretar el papel del arte y del artista en la era feudal. En primer lugar, no solamente los manuscritos iluminados de los monjes, pero también la pintura y la arquitectura, fueron los grandes vehículos de expresión de la mencionada paz europea de cariz religioso y eclesiástico. Unida por el mismo ideal cristiano, Europa direccionó todo su fervor religioso hacia la reconquista de los territorios ocupados por los musulmanes, en particular, en la península ibérica, y hacia las cruzadas, con vistas a la liberación de Jerusalén. De este modo, el estilo románico, a partir del siglo XI, unificó los estilos anteriores, y se volvió internacional, convirtiéndose en la máxima expresión de este fervor. Especialmente, en los templos – espacios de recogimiento espiritual, en el interior, y fortalezas de Dios, de cariz explícitamente militar, en el exterior. Se trataba de una valorización del arte como nunca había sucedido en cualquiera de los períodos medievales precedentes.

Con todo, si la arquitectura del románico reflejaba sobre todo el fervor religioso y a la cosmovisión feudal, otras artes, como la literatura, empiezan a ganar importancia. Y además con la curiosa particularidad de que no se enfocaba necesariamente en temáticas clericales. En efecto, desde la reforma carolingia que los detentores del pergamino, y consecuentemente, de la cultura, pasaron a estudiar asignaturas clásicas y de naturaleza

laical, como la gramática. En este sentido, con el paso de los siglos, también otros temas no directamente bíblicos o sagrados empezaron siendo más frecuentes entre los códices monásticos. Siendo precisamente a partir del siglo X que, entre otros registros literarios, podemos encontrar la mayor parte de los vestigios escritos de las historias, poemas y canciones del *Old English*, pertenecientes a la tradición oral de los pueblos germánicos – como es el caso del *Exeter Book* (o *Codex Exoniensis*), que contiene el famoso poema de *Widsith*, el bardo (scop) viajante que recorrió los reinados más longincuos de la tierra, relatando los hechos de sus reyes y héroes. Y del *Nowell Codex* (o *Beowulf Manuscript*), que contiene la historia del héroe *Beowulf*, enfrentándose a monstruos y dragones, en un contexto ficcional de características esencialmente paganas.

De otra parte, la creciente autonomía de la nobleza, frente a la realeza, y su prestigio cada vez mayor, tuvo también consecuencias en el desarrollo de las actividades artísticas. Las cortes en torno de los señores locales se multiplicaron, lo que implicó la correspondiente propagación de los artistas, o poetas-cantores, que tenían como función providenciar entretenimiento. Es por tanto en esta época que surge una forma literaria y musical absolutamente inédita y de gran calidad poética: el trovadorismo. Este nuevo estilo conquistó por completo las cortes. La mera dimensión lúdica de los juglares y menestrales, dio lugar a la excelencia literaria de una clase emergente de nobles artistas: los trovadores, poetas hidalgos, y los segreles, sus consortes de la baja nobleza⁴⁵.

Pero más concretamente, el gran impulso del trovadorismo se dio a partir del año 1100. Algo que coincide con el inicio de uno de los siglos más importantes de la historia occidental, en el cual sucedió el tercero, y quizás el más notable, salto evolutivo de la medievalidad – el denominado Renacimiento del Siglo XII.

De hecho, la consolidación del feudalismo y la creciente autonomía y poder de la aristocracia, no se limitó tan sólo a la implementación de un sistema de vasallaje y de explotación agrícola, en un ambiente de paz clerical. Sus efectos fueron de veras más sorprendentes, innovadores, y socialmente reestructuradores. Con el paso de los años, los señores feudales empezaron adoptando una estrategia bastante más atractiva de acumular riqueza. Algo que les permitía vivir de rendimientos fijos, estables, sin necesidad de *know-how*, sin dispendio de tiempo, y sin riesgo – el *Ban*.

⁴⁵ Esta diferenciación entre juglares, menestrales, segreles y trovadores tiene como objetivo simplificar y esquematizar. Pues, aunque es innegable que a partir de esta época (fines del siglo XI) surge un nuevo tipo de artista, el trovador, la verdad es que muchas veces estos términos tienen connotaciones semejantes o intercambiables (Dronke, 1996; p. 20)

En otras palabras, los señores feudales se convirtieron en lo que los historiadores llaman los *Señores del Ban*. Pues, su actividad pasó a ser nada más que el mero ejercicio de su *poder banal*. O sea, de su derecho legal de cobrar obligaciones fiscales, así como de punir los incumplidores; aplicando tasas, multas, licencias de uso, impuestos sobre transacciones o circulación de mercancías, y confiscación de bienes:

Los señores del siglo XII comenzaron a darse cuenta de que la explotación de sus «criados», sería más rentable si dejaban a éstos una mayor autonomía económica. Sin duda, reclutaban al igual que antiguamente la mayor parte de sus domésticos entre quienes dependían de ellos; pero preferían autorizarles a establecerse, a enriquecerse: una fiscalidad cuya eficacia parece reforzarse sin cesar y que les permitía participar ampliamente en este enriquecimiento. (Duby, 2009, p. 296)

De este modo, a pesar de sobrecargados por las obligaciones del *ban*, los campesinos pasaron a tener lo que nunca habían tenido antes, autonomía suficiente para producir riqueza por sí mismos, y finalmente disfrutar de sus beneficios. Por lo que no solamente la producción agrícola aumentó como el comercio proliferó, alcanzando una dimensión sin precedentes. La dinámica económico-social se convirtió en un ciclo vicioso. La nobleza vivía lujosamente. Pero cuanto más lujosamente vivía, más recurría a sus *derechos banales*, los cuales implicaban una concesión cada vez mayor de independencia de la clase trabajadora, aumentando de nuevo su capacidad de crear riqueza, en particular, a través de transacciones comerciales en las ciudades:

Este desarrollo, cuyas raíces profundas son campesinas, provocó una expansión del fenómeno urbano. El auge de las ciudades está directamente vinculado a la vitalidad de las grandes cortes señoriales, es decir, depende directamente de la eficacia siempre en aumento de una fiscalidad basada en el derecho de ban. (*Ibíd.*, p. 307)

La aristocracia cedía autonomía en cambio de beneficios fiscales. Los campesinos producían y comercializaban, dando origen a la clase emergente de la burguesía. Las ciudades se desarrollaban, convergiendo en ellas la población, antes predominantemente rural. Y con este aumento generalizado de la riqueza y expansión urbana, también la cultura se transformó, dando lugar a un nuevo panorama en el ámbito de las artes y letras a que llamamos Renacimiento del Siglo XII. La enseñanza se dislocó de los ambientes

rurales de los monasterios, que se habían edificado en zonas remotas, ‘fuera del mundo’, y se instaló en los grandes centros. Surgieron las universidades – Bolonia, Oxford, París, y más tarde, Salamanca y Coimbra. Las asignaturas clásicas alcanzan un protagonismo cada vez mayor, convirtiéndose en el eje programático del *Studium Generale*; englobando el *Trivium* – Gramática, Retórica y Lógica (Dialéctica) – y el *Quadrivium* – Aritmética, Geometría, Música y Astronomía. Empezaba el tiempo de la Escolástica, una revolución esencialmente académica, caracterizada por el estudio organizado y abierto al debate, a la creación y resolución de problemas filosóficos, teológicos, jurídicos y científicos (o de la filosofía natural). Y al cual se asoció el espíritu copista, la herencia de los monasterios, pero que ahora se enfocaba en nuevos y sorprendentes textos; oriundos del contacto con el mundo árabe – en consecuencia de las cruzadas y de la reconquista – y que durante los siglos XII y XIII introdujeron en Europa las obras de Aristóteles, Euclides, Ptolomeo, además del pensamiento de la tradición greco-árabe, formulado por autores como Avicena, Al-Farabi y Averroes, copiados y traducidos para el latín gracias a la Escuela de Traductores de Toledo.

El prestigio de las letras era cada vez mayor, y consecuentemente, también el de la literatura. De hecho, mucho más que entretener a las cortes, como hacían los juglares de la alta edad media, los trovadores eran hidalgos letrados, apreciados sobre todo por su cualidad literaria. O sea, el arte que ejercían era, por sí mismo, el auténtico fundamento de su estatuto. Ellos eran los detentores de la nueva poética, que transformaba el manantial de sabiduría de la época – que era el manantial de las letras – en cantares de gesta e historias de caballería. Por lo que, finalmente, estos autores empezaron a salir del anonimato y conquistaron su lugar en los manuscritos de pergamino. Entre los trovadores del ciclo artúrico, se destacan Chrétien de Troyes, y sus célebres obras, *Lancelot*, *Perceval* y la *Historia del Graal*; así como las diferentes versiones de *Tristán e Isolda*, la de Béroul, de Thomas of Britain y de Gottfried von Strassburg. En cuanto a las canciones de gesta propiamente dichas, algunas de las más importantes son la *Canción de Rolando*⁴⁶ y el *Poema de Cid*, de Per Abbat, entre otras, como la *Chanson des Saisnes*, de Jean Bodel. Siendo, por tanto, estos los autores que, independientemente de la clase a que pertenecían, inauguraron una tradición puramente artístico-literaria, en alternativa a la sabiduría monástica, conquistando su prestigio como auténticos creadores; antecediendo, de este

⁴⁶ En este caso concreto, de autor indeterminado. Pues, como es natural, el derecho al nombre de autor no surgió de repente, sino progresivamente.

modo, el regreso del estatuto clásico de los poetas, con el advenimiento de los genios de transición, o proto-renacentistas, de los siglos XIII y XIV: Dante Alighieri, Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio.

No obstante, claro está que el mencionado estatuto que los cantores-poetas alcanzaron de forma alguna podía generalizarse a los restantes artistas. Los pintores y los escultores continuaban siendo considerados meros artesanos. Pero esto no significa que el renacimiento del siglo XII no haya impulsado la arquitectura, pintura, escultura, y el propio status de las artes plásticas. Por el contrario, fue precisamente en este siglo que surgió el estilo gótico.

La dinámica urbana tuvo un impacto determinante en la cultura, y este fenómeno llevó a la idealización y edificación de magníficas catedrales, auténticas ciudades de Dios. En el gótico, los arcos románicos de vuelta perfecta dieron lugar a arcos quebrados, con ojiva – lo que permitía un mayor equilibrio de fuerzas – y con arquivoltas bastante más decoradas, con dibujos, esculturas y figuras, así como los tímpanos. Y en vez de simples bóvedas de cañón, y de arista, surgieron las bóvedas de crucería, más complejas, pero siempre proporcionales, encuadradas en una estética donde el simbolismo se integraba en estructuras predominantemente lógicas. En efecto, estas catedrales, desde Notre-Dame, a Chartres, a Colonia, eran el resultado de un nuevo clero letrado; ya no solamente monástico pero urbano, oriundo de las universidades y diócesis. Ya no transmitían la idea de que tan sólo la contemplación y el apartamiento del mundo podían llevar a la iluminación de Dios, sino la noción emergente, escolástica, de que la razón podía alcanzar la verdad, incluso la verdad teológica:

(...) la lógica de la estabilidad de fuerzas opuestas en la construcción gótica, la relación entre las partes del edificio, y la sistemática organización de los programas iconográficos de los pórticos de la iglesia gótica coincide con los principios y métodos escolásticos (Kleiner, 2010, p. 188).

En lo que respecta al exterior, tal vez la característica más destacada de las catedrales góticas sean las grandes rosáceas, en la fachada, y sus magníficos vitrales que, una vez más, nos llevan a constatar su influencia escolástica, y la noción de que los monjes y clérigos tenían sobre el sentido de la auténtica iluminación. En una conjugación perfecta entre el clásico y el bíblico, esta era sobre todo transparencia, luz de Dios que pasaba a través de la integralidad del cuerpo y del alma, del exterior y del interior, de la razón y de

los sentidos. Por estos motivos, McLuhan relaciona precisamente esta transparencia escolástica y el estilo gótico, en la medida en que este rechaza lo que será la iluminación en el sentido moderno – o mejor, pos-Gutenberg, que en vez de la *luz a través*, promueve la bidimensionalidad de la *luz sobre* (McLuhan, 1972, p. 138). En otras palabras, estas obras-primas del arte y arquitectura eran el resultado del auge de la cultura eclesial, de un clero altamente erudito y letrado, fruto de las reformas medievales, desde la carolingia a la extraordinaria transformación histórica y sociocultural que fue el renacimiento del siglo XII. O sea, una transformación que prosiguió por los siglos siguientes hasta depararse con dos desafortunadamente celebres flagelos de la historia, la Guerra de los Cien Años (1337-1453) y el flagelo de la Peste Negra (1347).

Efectivamente, con la guerra de vuelta al palco europeo y con la propagación de la más mortífera epidemia hasta ese momento, la segunda mitad del siglo XIV fue, sin duda conturbada, y poco propicia al desarrollo. Sin embargo, a pesar de estos obstáculos, un nuevo material (o medio/soporte de comunicación) estaba cada vez más instalándose en el viejo continente, lo cual iría nuevamente impulsar al comercio, a la economía y a toda la sociedad europea. Y de una forma aún más radical cualquiera de las anteriores, ya que iría cambiar el propio paradigma comunicacional. La era del pergamino estaba terminando, y el papel iría revolucionar los tiempos.

Habiendo llegado a Europa a través de los árabes, los pueblos medievales ibéricos (leoneses, castellanos, entre otros; y más tarde, también los portugueses), fueron los primeros a tener un contacto con este material, en el ámbito de la reconquista; así como los pueblos italianos del sur, en sus esfuerzos para reconquistar Sicilia. De este modo, sólo más tarde el papel se introdujo en Francia y, a finales del siglo XIV, en Alemania. Mientras, su utilización se empezó generalizando cada vez más, y curiosamente con una relación casi inmediata, como que intrínseca, al fenómeno de la reproducción tipográfica, o sea, a lo que poco después vendría a ser la prensa:

(...) surgió de una forma bastante natural la idea de utilizar el nuevo material no sólo para documentos legales, informes y manuscritos sino también para reproducir imágenes con una técnica muy utilizada en la decoración de estampados de telas: un relieve tallado en madera. (Williams, 1992; vol. 2, p. 17)

Incomparablemente más ligero, versátil y práctico que el pergamino, el papel dio origen a una nueva era. El proceso de crecimiento urbano, iniciado en los siglos XII y

XIII, se desarrolló de forma exponencial con el uso de este material innovador – “La revolución comercial iniciada por vuelta de 1275 se caracterizó por la expansión de la manufactura del papel en Europa. El papel facilitó al crecimiento del crédito en el uso de documentos de garantía e intercambio.” (Innis, 1950, p.156). De este modo, los finales del siglo XIV e inicios del XV se caracterizaron por el protagonismo de las ciudades y su dinámica comercial; un fenómeno que tuvo como consecuencia la concentración del poder local y el surgimiento de pequeños estados autónomos, monarquías y principados. En particular, Florencia y Venecia.

En este sentido, y considerando las cuestiones que levanté en el inicio del capítulo, podemos por fin hacer una revisión de la evolución del estatuto del artista. Pues, en efecto, verificamos que éste no surgió de repente, en el Renacimiento, sino que es la consecuencia de un largo proceso medieval, en el cual se destacan tres periodos esenciales: La reforma carolingia, la consolidación del feudalismo y el renacimiento del siglo XII. Y finalmente, la introducción de un nuevo soporte de comunicación altamente potenciador del proceso histórico que había ya ocurrido. El papel fue el fermento revolucionario de una evolución cuyas raíces hace mucho habían sido asentadas.

Conquistando su lugar en la sociedad, el papel substituyó progresivamente el pergamino. A partir de 1400, el ambiente monástico entra en decadencia y el tiempo de los monjes copistas había terminado. La vida de los santos y los consejos ascéticos de los Padres dan lugar a asignaturas clásicas, de cariz laical, y al estudio de los textos griegos. El poder de la Iglesia pasa a residir en su administración diocesana, académica y urbana, orientada para el centralismo del Papa. Entre los principados, el papado se convierte en un eje cultural por excelencia. Pero no el único pues desde los mediados del siglo XIV que el comercio impulsaba la actividad financiera:

A pesar de las conturbaciones de la época⁴⁷, se desarrolló un nuevo sistema económico – la fase embrionaria del capitalismo europeo. En respuesta a las necesidades de financiamiento del comercio, un nuevo sistema de intercambio y crédito creó una red económica de ciudades emprendedoras. (Kleiner, 2010, p. 217)

Y es en este contexto, de las ciudades emprendedoras, del papel y del crédito, que surgen las grandes fortunas, familias de banqueros, como es el caso de los Medici, en

⁴⁷ O sea, aún en el siglo XIV, a pesar de la peste negra y de la guerra de los cien años.

Florenia. Por lo que, desde príncipes y poderosos aristócratas, hasta los burgueses más adinerados, todos pretenden destacarse como emprendedores, no sólo en términos económicos pero sobre todo culturales. Algo que tendrá consecuencias inéditas en las artes y letras, principalmente en el estatuto de los artistas.

Claro está que, respecto a la literatura, hace mucho que los cantores-poetas habían conquistado su prestigio. En los siglos de transición y ya en el renacimiento, se multiplican los registros de novelas de caballería, de autores como Geoffrey Chaucer (el padre de la literatura inglesa) y Thomas Malory. Y a pesar de que la época de los trovadores también estaba terminando, a los poetas como Petrarca y Boccaccio tampoco les faltaba prestigio. De hecho, desde el siglo XII que la literatura estaba de nuevo en las manos de hombres letrados, o sea, a la par de los filósofos, que además estaban de moda. En 1444, el célebre mecenas Cosimo di Medici, habiendo ya contribuido para la Academia Platónica de Florenia, inaugura la primera biblioteca pública desde la antigüedad (*ibíd.*, p. 229), la del convento de San Marcos.

Pero la mayor revolución del renacimiento, no está en la atribución del correspondiente prestigio a los escritores y hombres de letras – esos ya lo tenían – sino a los pintores y a los escultores. ¡Algo extraordinario y absolutamente inédito en la historia!

El mencionado ambiente de ostentación cultural, y competición entre los diferentes aristócratas, burgueses, banqueros e inclusive el Papa, potenció cada vez más el mecenazgo, como una especie de ciclo vicioso. Figuras como Philip the Bold, en la Flandres (*ibíd.* 218) y los Medici – Cosimo, y todavía más, su nieto Lorenzo ‘el Magnífico’ (*ibíd.* p. 229) – en Florenia, mandaban edificar desde basílicas, a túmulos y estatuas; valorando como nunca la cualidad del arte y del artista. Algo sin duda inédito. Pero ¿Qué otros factores podrían interesarles? En este contexto histórico y social, los demás factores simplemente no hacían sentido.

Por un lado, estos patronos eran muy ricos – fortunas acumuladas, por herencia o por actividad financiera – por lo que, para ellos, el valor de los materiales utilizados no era lo más importante. Por otro, tampoco estas obras servían para expresar cualquier tipo de unidad ideológica, como en la medievalidad tardía, sino simplemente el buen gusto y el sentido de contemporaneidad del mecenas. Por lo que su intuición era, efectivamente, nada más que construir o coleccionar los mejores trabajos artísticos, y que manifestasen el estilo auténticamente clásico, o lo que en la época se entendía por clásico. Motivo por el cual competían por patrocinar a los mejores maestros. El primero de todos, Giotto. Y más tarde, en el quinientos, Donatello, Leonardo, Rafael y, claro, Miguel Ángel.

La reputación de los maestros fue progresivamente aumentando, hasta que, definitivamente, la clase de los pintores y escultores, otrora considerados meros artesanos, se separó de las gildas y se convirtió en una clase con un estatuto equivalente al de los letrados. O sea, a los clásicos hombres de letras, como los académicos, los filósofos y los poetas. Hasta que, por fin, alcanzaron todavía más... un tan gran prestigio al punto de conquistar la predilección de los papas y el aura de artistas inspirados y divinos.

4.1.3. EL ORIGEN DE LA INSPIRACIÓN: DE LOS ANTIGUOS AEDOS AL *ION* DE PLATÓN

En el capítulo anterior, la evolución del estatuto del artista medieval culminó con la inevitable mención de los pintores y escultores del cinquecento renacentista. O sea, del siglo XVI, el momento en que el gótico entra en su decadencia final, mientras que en Florencia y Roma se alababan las obras geniales de los maestros que, según las convicciones de la época, habían restaurado el clásico.

Pero ¿en qué consiste efectivamente el clásico, y en particular, qué nos dicen los clásicos sobre el estatuto del artista y el problema de la inspiración?

Depende, evidentemente. Si escogemos a Aristóteles como referencia, seguramente que no encontraremos en su *pensamiento* cualquier tipo de concepción o apología del artista inspirado. Pero sí que encontramos varias menciones positivas acerca de su estatuto. Aunque la propia noción de arte, para los helenos, fuera bastante diferente de la que tenemos hoy.

Para los griegos, arte es *techné*, conocimiento técnico que se adquiere por experiencia – “Nace el arte cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes.” (Metafísica I, 1; Aristóteles, 1990, p. 5). Y que se puede enseñar (*ibíd.*, p. 9). Por lo que, en este sentido, el término no era exclusivo de la poesía, o de la pintura, o escultura, o música, pero se aplicaba también a la educación, a la retórica, a la guerra, a la medicina, y aun en especial a la labor de los artesanos. Todo lo que fuera conocimiento específico y con aplicaciones prácticas se consideraba arte.

Sin embargo, entre las artes, había diferencias claras. Ni todas tenían el mismo estatuto. De hecho, tan sólo a partir del renacimiento empezó la tendencia, que todavía hoy tenemos, de catalogar de *arte* exclusivamente lo que los *artistas creativos* hacen (música, pintura, escultura, poesía), así como de atribuirles un prestigio uniforme. En efecto, en la época clásica no era así. La poesía tenía un papel incomparablemente más

relevante, inclusive fundamental. Era la base de la educación (*paideia*), desde las epopeyas y cosmogonías de Homero y Hesíodo que los aedos y poetas eran los detentores del manantial de la sapiencia helénica. Mientras que, los que hoy llamamos artistas plásticos, no pasaban de meros artesanos, dedicados al trabajo manual – algo especialmente desprestigiante en el ambiente psicosocial de las comunidades antiguas y clásicas, cuya economía se basaba en el servilismo manual de los esclavos:

Aunque te convirtieras en un Fidias o en un Policeto, creando maravillosas obras-primas, el mundo iría aclamar tu arte – pero a ninguno de tus admiradores, siendo sensato, le gustaría estar en tus zapatos... las personas siempre irán a verte como un trabajador manual, un hombre que se gana la vida trabajando con sus manos. (Luciano, 1962, p. 3)

En este sentido, también Aristóteles coloca la poética en un nivel muy superior a cualquier otra actividad artística, o mimética. Pues, según el filósofo, ésta era la característica fundamental del arte, y en especial de la poesía, su capacidad de imitar (*mimesis*) las acciones humanas, ya que imitar es congénito del hombre y los hombres se complacen en lo que imitan (*Poética* 1448b; Aristóteles, 1990, p. 106). O sea, la poesía se produce de un modo semejante a la representación, que en la filosofía aristotélica es la esencia del conocimiento, y consecuentemente, de toda la educación y aprendizaje. Por eso, la finalidad de la poesía es justamente educar, dar a conocer, pues aprender no sólo aplice mucho a los filósofos, pero también, igualmente, a los demás hombres (*ibíd.*; p. 107). De este modo, no sólo la tragedia, que mimetiza las *acciones nobles* (*ibíd.*) de las personas, como la propia comedia, que imita sus más *innobles acciones* (*ibíd.*), es valorada por Aristóteles; motivo por el cual el filósofo no hace una diferenciación de estatuto entre las epopeyas de Homero, *Odisea* y *Ilíada* – análogas al estilo trágico – y la obra cómica, *Margites*⁴⁸, supuestamente del mismo autor.

En lo que respecta al prestigio de la poesía, y del poeta, Aristóteles está, por tanto, en total sintonía con la tradición helénica, que siempre atribuyó a Homero y a Hesíodo, así como a sus congéneres literarios, una innegable reputación. En efecto, el filósofo considera inclusive que la verosimilitud poética es superior a la histórica, ya que no se limita a decir lo que ya ha sucedido, pero también lo que podría suceder (*Poética*, 1451b; Aristóteles, 1990, p. 115).

⁴⁸ La autoría de esta obra permanece oscura. Aristóteles la atribuye a Homero, pero el *Suda*, enciclopedia bizantina del siglo X, prefiere atribuirle a Pigres (Suidas, 1705; Tomo II, p. 496)

No obstante, ¿y en relación a la inspiración? ¿Qué teoría profesa el autor de la *Metafísica* sobre el artista inspirado?

Simplemente, ninguna. Y la verdad es que su silencio nos dice más que mil palabras. Ya que el mito del talento nada tiene que ver con el pensamiento aristotélico. Su estética se fundamenta en la constante interacción entre técnica (*techné*) e imitación (*mimesis*). Al contrario de su antecesor, Platón, Aristóteles creía sobre todo en la pericia. La habilidad era lo que efectivamente determinaba la calidad artística de los buenos poetas; y el único motivo porque existen mitos creados por malos poetas es nada más que su *impericia* (1451b; *ibíd.*, p. 117).

De este modo, la conclusión es evidente: si escogemos a Aristóteles como la principal referencia del pensamiento clásico, tendríamos efectivamente que renunciar a cualquier noción de inspiración en la actividad artística; ya que, para el filósofo, las musas nada tienen que ver con la calidad poética ni con la motivación del poeta. Y el motivo es simple, o mejor, es natural. En lo que respecta a este tema, sus influencias remontan principalmente a la escuela naturalista, de pensadores como Hipócrates que, sin recurrir a lo sagrado, describen las emociones humanas según la teoría de los cuatro humores; resultantes del desequilibrio entre los fluidos (*chymoi*) humanos⁴⁹.

Por tanto, optando por explicaciones más profanas, Aristóteles prefiere decir que la poesía asumió diferentes formas, según la índole, diversa y particular, de los poetas (*Poética*, 1448b; Aristóteles, 1990, p. 107). Esto es, según su carácter específico, o naturaleza anímica; la cual, bajo el prisma de la teoría de los humores, varía de individuo para individuo, en consonancia con el equilibrio, o desequilibrio, de sus fluidos corporales. Los cuales, en el caso de enfermedad, pueden ser la causa fisiológica de los individuos pasionales, irascibles, que no controlan (*akrasia*) sus acciones (*Ética Nicomáquea*, 1150b.20; Aristóteles, 1998; p. 309), ni son capaces de deliberarlas (1152a.19; *ibíd.*, p. 313), ya que la constitución de su cuerpo lo aprisiona a deseos violentos (1154b.15; *ibíd.*, p. 321).

Sin embargo, en lo que concierne a la inspiración, ¿debemos considerar Aristóteles la referencia predominante del pensamiento clásico? Evidentemente, no. La perspectiva aristotélica, en cuanto al talento de los poetas es, por el contrario, una excepción. Y que

⁴⁹ “El cuerpo del hombre tiene en sí mismo sangre, moco, bilis amarilla y bilis negra; estos elementos componen la naturaleza de su cuerpo, y a través de ellos el hombre siente dolor o disfruta de salud” (*Sobre la Naturaleza del Hombre*, IV; Hipócrates, 1959; p. 11)

de ningún modo refleja la cosmovisión helénica desde Homero y Hesíodo hasta el siglo IV a.C.

Lo que de veras no faltan en la tradición griega son relatos épicos y líricos sobre la especial convivencia entre los poetas y las musas que los inspiran; algo que podemos confirmar en la globalidad literaria de los helenos, desde la antigüedad hasta Platón.

Tanto en la *Odisea* como en la *Ilíada*, la primera actitud del aedo es evocar lo sagrado; en ambos casos en el vocativo. En la *Odisea*: “Háblame, Musa, del hombre astuto que tanto vagueó, después de Troya, donde destruyó la ciudadela sagrada” (*Odisea*, 1-2; Homero, 2012, p. 25). En una apelación típica del estilo épico, el aedo se coloca en la posición de quién desconoce la propia historia que va a contar. El necesita de hacer esta evocación – *moi énnepē, Moûsa* (háblame, oh Musa)⁵⁰ – como si las aventuras de Ulises no le pertenecieran; pero antes parte al antiguo manantial de sapiencia que sólo las hijas de Mnemosine (*mnésis*, memoria) detenían y podían dar a conocer. Ya en la *Ilíada*, la forma imperativa también implica el mismo reconocimiento: “Del hijo de Peleo, Aquiles, canta, oh Musa” (*Ilíada*, 1-2; Homero, 1864, p. 1)⁵¹. Literalmente – *áeide Theà* (canta, oh Diosa) – este verso inaugural parece inclusive atribuir a la mencionada divinidad los respectivos derechos autorales de la epopeya.

Lo mismo se verifica en cuanto a Hesíodo, siendo además curioso el hecho de que, tanto la *Teogonía* como *Trabajos y Días*, empiezan ambos con la palabra ‘musa’, aunque con desinencias distintas. En la *Teogonía*: “Desde las Musas del Helicón, empecemos nuestra canción” (*Teogonía*, 1; Hesíodo, 1988, p. 3). El término está en el genitivo plural – *Mousáōn Elikōniádōn* (De las Musas del Helicón)⁵² – lo que igualmente nos muestra que son ellas quienes poseen la sabiduría, así como que la transmiten al poeta por medio de un proceso de emanación. Las canciones vienen del monte sagrado, donde danzan las musas (*ibíd.*), y la labor del aedo no es más que la propagación de esta danza. Mientras que en *Trabajos y Días*, la declinación está de nuevo en su forma épica más emblemática, el vocativo: “Musas de Pieria⁵³, que glorifican por medio de canciones, venid a mí”

⁵⁰ El original griego está disponible en Perseus Digital Library, “Homer, Odyssey” (2015)

⁵¹ En este caso, preferí utilizar la versión traducida por Edward Earl of Derby (Homero, 1864) para mostrar cómo algunas traducciones, por veces más antiguas, por libertad del traductor, utilizan el término *musa*. Con todo, en la versión portuguesa, más actual, se puede leer: “Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles” (*Ilíada* 1; Homero, 2014, p. 29). Esto es, más en conformidad con el original griego, como podemos verificar en “Homer, Iliad” (2015).

⁵² En original griego está disponible en “Hesiod, Theogony” (2015).

⁵³ *Moûsai Pieriêthen* (“Hesiod, Works and Days”, 2015)

(*Trabajos y Días*, 1; Hesíodo, 1988, p. 37). Con todo, naturalmente, con un mensaje semejante. El aedo puede evocar a las musas de diversas maneras; puede pedir que vengan de su monte más representativo, el Helicón, el *Museo* de la Beocia⁵⁴, o de la Pieria⁵⁵, reforzando su carácter olímpico y la proximidad con su padre, el magnífico Zeus. Pues, en cualquier caso, lo que importa es que efectivamente vengan e inspiren al poeta, con sus danzas y canciones sagradas.

De este modo, la noción de inspiración ha estado siempre presente, desde los orígenes de la literatura occidental. Y claro está que tiene una causa todavía más profunda: la abundancia de lo sagrado que, como un telón de fondo, envuelve totalmente la génesis de la poesía griega. Según la religiosidad helénica, como menciona Hesíodo, las danzas y canciones del Helicón se propagaban, o se emanaban, hacia las comunidades humanas, dando lugar a festividades rituales. La performance divina contagiaba a la performance humana; en la cual, el aedo ejercía una función insustituible, cantando historias sobre dioses y héroes, mientras tocaba su lira homérica (*phorminx*), en conjunto con los músicos, bailarines y acróbatas que lo acompañaban; algo que también podemos constatar en varios pasajes de Homero. En la *Ilíada*: “Una multitud numerosa observaba la danza apasionante, deslumbradora de los acróbatas que en el medio de ellos se contorneaban” (*Ilíada*, XVIII, 604-605; Homero, 2014, p. 385). O en la *Odisea*: “cantaba un divino aedo, tocando su lira; y dos acróbatas hacían piruetas entre los convivas y así dieron inicio a las danzas” (*Odisea*, IV, 17-19; Homero, 2012, p. 67).

Las festividades eran, en este ambiente lleno de entusiasmo, como que una continuación de las divinas; motivo por el cual todas las actividades artísticas, la música, la danza, la poesía, formaban un sólo conjunto en la educación griega, el conjunto de la *mousikē* – o artes de las musas, a que los cantores, bailarines y músicos, por emanación hierofánica, se dedicaban, teniendo como protagonista al aedo, y como finalidad última alcanzar la *kathársis* (catarsis)⁵⁶ de la comunidad circundante.

Y en este contexto, claro está que el papel de la inspiración era fundamental. Se trata de un principio inevitable en la religiosidad, independientemente de sus vertientes, la

⁵⁴ Museo, en su sentido específico, en este contexto; o sea, el lugar donde se presta culto a las musas. (Pausanias, *Descripción de la Grecia*, 9. 29.1; Astma, 2011)

⁵⁵ Región de la Grecia que incluye el Monte Olimpo, y donde vienen las musas: “Nacieron en la Pieria, de Memoria, reina de las colinas de Eleuthera, en unión con el padre, el hijo de Cronos” (*Teogonia*, 53-54; Hesíodo, 1988, p. 4)

⁵⁶ “La katharsis es una purificación del alma, efectuada, nos dicen (lâmblico, Vita Pyth. 110), por medio de la mousikē (...) haciéndola armoniosa” (Peters, 1983; *Kathársis*, p. 121)

dinámica de intercambio, de ofrecimiento y dádiva. El hombre celebra lo divino, prestándole culto; y por su vez, el divino lo bendice con sus dones, inclusive los del propio rito, o canción, con que quiere ser alabado. En este caso, los dones de la poética, ya que “la creación poética contiene un elemento que no es escogido, sino dado.” (Dodds, 1997, p. 86).

Con todo, además del panorama helénico, podemos cuestionarnos: ¿Y las otras culturas antiguas? ¿También en la sumeria, en la Babilonia o en Egipto, lo que hoy llamamos artes, surgió igualmente de la religión? ¿Y caso la respuesta sea afirmativa, que factores los han diferenciado de los griegos?

Naturalmente, que estas cuestiones son demasiado complejas para que las examinemos en detalle en esta disertación. No obstante, existen algunos paradigmas y comparaciones que podemos establecer, y que nos llevan a comprender mejor por qué fue sobre todo en Grecia que se desarrolló esta forma tan peculiar de culto, en torno de los aedos, y de lo que podemos llamar *literatura de performance*. Pues, de hecho se trata de un fenómeno cuyos orígenes se fundamentan en los medios, soportes y procesos de comunicación más emblemáticos de la antigüedad.

Entre los más ancestrales, y por cierto utilizados entre los helenios, están las señales de humo (*Ilíada*, 205-213; Homero, 2014, p. 374). Y, claro, la criptografía. O sea, mensajes codificados que se transmitían a la distancia, también por medio del fuego. En efecto, ya en una fase posterior (siglo II a.C.), basándose en Cleoxeno y Democleto, el historiador Polibio alega haber perfeccionado un innovador código de conversión de letras en números – primero, se dividía el alfabeto en cinco partes; después, el emisor, levantaba su tocha flameante las veces que fueran necesarias para indicar en qué parte del alfabeto se encontraba la letra que pretendía usar; y por fin, aplicaba el mismo método para indicar a qué letra concreta se refería, y así por delante (*Histórias*, X. 45.6. 7-12; Thayer, 2015).

Pero sin duda que uno de los medios más relevantes de la historia fue el calendario sideral egipcio. Pues, según Innis, configuró los parámetros sociales, políticos, culturales y religiosos de toda una civilización, estando en los orígenes de la era de los faraones arcaicos:

El descubrimiento y la adopción de un calendario, que preveía con garantía de rigor las fechas de los festivales religiosos, facilitó el establecimiento de una monarquía absoluta (...). La momificación y la construcción de pirámides, como instrumentos que

enfaticaban el control del tiempo, acompañaron el arte de la representación pictórica, como parte del ritual fúnebre, y el surgimiento de la escritura (Innis, 1995, p.34)

Este control del tiempo, por medio del calendario, dio lugar a una cultura direccionada hacia la eternidad, representada en el mundo de los mortales por el faraón. O sea, se trataba de una religiosidad fija e intemporal, que aún se ha reforzado más por medio del arte pictórico, que más tarde se convirtió en escritura jeroglífica (*ibíd.*).

De este modo, como podemos constatar, también en Egipto las primeras actividades artísticas y literarias encuentran sus raíces en el culto divino. Sin embargo, los medios específicos que ellos utilizaban de ningún modo favorecían una religiosidad de performance (ritos melómanos, con danzas y canciones poéticas); sino la fijación de la sabiduría divina en inscripciones sagradas, grabadas en piedra, en pirámides y túmulos.

No obstante, a partir de los mediados del tercer milenio, cerca del 2540 a. C. (*ibíd.*, p.35), con la invención del papiro, la estructura política y religiosa del Egipto ancestral entró en decadencia. Ya que, efectivamente, este nuevo material era más propicio al control del espacio – inversamente al anterior, que se enfocaba en el tiempo – favoreciendo el dominio de vastos territorios bajo la administración ideológica de los escribas. La monarquía fue perdiendo cada vez más el poder que detenía, mientras emergía esta nueva clase de especialista en el arte de escribir y copiar textos en papiro:

El creciente uso del papiro y del pincel acompañó el desarrollo de los caracteres hieráticos y el surgimiento de la profesión de los escribas. La escritura y el pensamiento se secularizaron. La práctica de la administración proliferó en consecuencia de la escritura y de la lectura. (*Ibíd.*)

De este modo, el arte y la literatura egipcios pasaron de las inscripciones en piedra para los rollos de papiro. Su cosmovisión, sus personajes míticos y ciclos cósmicos, confluyeron en obras como el *Libro de las Pirámides*, el *Libro de los Sarcófagos* y el *Libro de los Muertos* – coetáneas de poemas, himnos, oraciones, fórmulas mágicas y hechizos. O sea, se transformaron en una ideología religiosa, con inúmeras variantes e interpretaciones según cada localidad, desde perspectivas politeístas, a henoteístas y monoteístas. Ya que estos textos – escritos en un material ligero y portable – podían finalmente leerse en las diferentes provincias; aunque siempre bajo el dominio

burocrático de la clase de los escribas, pues eran ellos quienes detenían el poder sobre este nuevo medio de comunicación.

Otro caso que Innis menciona, es la civilización Sumeria, cuya ancestral epopeya, el *Gilgamesh*, es probablemente el más antiguo registro literario de siempre – una historia escrita en tabletas de piedra, que cuenta las aventuras de este heroico monarca y de su amigo Enkidu, derrotando monstruos y criaturas titánicas. Hasta que, después de tantas luchas y contiendas épicas la narrativa cambia, así como el objetivo del protagonista, que se decide a salir en búsqueda de la inmortalidad.

Algo que es bastante curioso, ya que la idea de inmortalidad, que la epopeya nos presenta, está perfectamente en consonancia con el material que los sumerios utilizaron para escribirla. ¿Pues, qué otros valores fomentan la piedra sino los de una idealización y fijación del tiempo?

Con todo, claro está que no era sólo en la literatura religiosa que los sumerios usaban este soporte. De hecho, el carácter sagrado y duradero de la piedra influenciaba quizás con mayor preponderancia sus actividades cotidianas:

Las primeras tablas de piedra incluyen un largo número de contratos legales, escrituras de venta y transferencias de tierras, y revelan un interés utilitario y secular. Listas, inventarios, registros y libros de cuentas de templos y de pequeñas ciudades-estado sugieren las preocupaciones de un dios capitalista, propietario de tierras, y banquero. (...) Los gabinetes de los templos eran corporaciones en permanente actividad. (Innis, 1950, p.30)

O sea, la literatura sumeria surgió en el ámbito de un paradigma social en que todas las actividades comunitarias se fijaban en el templo y en la piedra. Se trataba de una cultura tan estable y tan sólida que, incluso después de la invasión de los pueblos semitas, y la edificación de Babilonia, mantuvo sus estructuras fundamentales. El idioma sumerio continuó siendo utilizado por varios siglos y el patrimonio religioso prosiguió en las manos de los escribas. Y de tal modo que acabó por asimilar las tradiciones orales de los mitos, cosmogonías, poemas e historias de los invasores.

Claro está que, pasados muchos siglos, finalmente el rey amorreo, Hammurabi, proclamó el acadiano como idioma oficial (*ibíd.*, p. 37), dando lugar a una época inédita, de traducción y conversión de todos los registros y tradiciones literarias para el nuevo idioma dominante. Con todo, por detrás de este pretense dominio, la verdad es que fue a

partir de ese momento que la literatura oral semita se dejó aprisionar definitivamente por la piedra, así como la cultura del templo y de los escribas. O sea, irónicamente, fueron subyugados por los paradigmas de la propia cultura que intentaban superar:

Las tradiciones orales pasaron a ser escritas y la literatura se volvió el vínculo servil de la religión (...) Aunque contribuyendo poco para la literatura de sabiduría (...) la Babilonia alcanzó un *alto nivel de excelencia estética en los himnos a deidades, en oraciones en la forma lírica y en salmos penitenciales* (ibíd., p.37-38)

De este modo, una vez más, las actividades artísticas y literarias, encontrando sus raíces en la religión, no consiguieron liberarse de ella, sirviéndola, como si ésta fuera la única y auténtica protagonista de la poética; relegándose a sí misma a un papel secundario, servil, ante la ideología dominante, la espiritualidad de los escribas. En el caso del Egipto, las obras en papiro consistían poemas religiosos, oraciones, fórmulas mágicas y hechizos. En el caso sumerio-babilónico, eran salmos e himnos, provenientes de la oralidad semita, pero que se habían convertido en palabra escrita, sagrada, inmortalizada en tablas de piedra.

Sin embargo, es precisamente este el modelo que no se repitió en Grecia. En la civilización de Homero y Hesíodo, la cultura no se monopolizó en las manos de los escribas. De hecho, ni siquiera podemos hablar de una clase de escribas helénicos. Pues, simplemente, no existía. Dependiendo de los ritos, podemos si hablar de Coribantes, en el culto de Rea, o de oráculos, en el de Apolo, o de bacantes, en el de Dionisos, o simplemente de profetas, pitonisas, o adivinos. Pero no de cualquier estructura jerárquica y organizada de sacerdotes, y mucho menos de clérigos copistas. El punto común entre la mayor parte de los ritos griegos era la canción, la música, la danza; en una palabra, la *mousikē*; cuyo patrimonio pertenecía a las entidades que detenían a la memoria sagrada, las propias hijas de la memoria (Mnemosine), las Musas. Y cuya pragmática entre los hombres había sido delegada, no a sacerdotes o escribas, sino a los aedos. O sea, a figuras que hoy consideramos artistas.

Claro está que en cualquier cultura ancestral, lo divino siempre prevalece sobre lo humano. Pero aun así, al contrario de otras civilizaciones, como la egipcia y la sumerio-babilónica, los aedos helénicos no eran una clase religiosa o clerical, pero cantantes-poetas que transmitían la sabiduría de las musas por medio de su arte – y por esto el paradigma de la antigüedad griega es tan notable y singular. Algo que, evidentemente,

tiene sus causas, y que para autores como Havelock, Innis y, posteriormente, McLuhan, se debe al predominio de la comunicación oral.

Los griegos introdujeron la escritura en el siglo VII a.C. (Innis, 1995, p.41); o sea, bastante tarde, en comparación con otros pueblos, incluyendo los fenicios, de quienes heredaron el alfabeto (*ibíd.*, p. 40). Además, el principal material que usaban era el papiro, el cual tenían que importar del Nilo, sin que pudiesen garantizar encomiendas suficientes y constantes (*ibíd.*, p. 41). Por fin, su propia condición geográfica; o sea, el hecho de que estaban rodeados de mar, aunque siempre estimuló sus contactos comerciales con diferentes culturas, también siempre funcionó como un factor de bloqueo, tanto contra invasores enemigos como otro tipo de influencias externas.

De este modo, nunca llegaron a ser verdaderamente influenciados por las civilizaciones Egipcia y Babilónica (*ibíd.*, p. 40). Por tanto, mantuvieron durante muchos siglos su tradición oral: “Los poemas de Homero fueron un trabajo de generaciones de recitadores y menestrales, y de adaptación de generaciones al encuentro de las audiencias para quienes eran recitados” (*ibíd.*). Con todo, podemos cuestionar: ¿Sería realmente así? ¿No es verdad que la poesía de Homero fue transcrita para rollos de papiro; y que los poetas pos-homéricos, Simónides, Safo, Píndaro, escribían ellos mismos sus poemas?

Efectivamente, sí. Pero un análisis más incisivo, de Havelock, nos demuestra que, tanto los textos de Homero como los pos-homéricos, solamente se escribieron y transcribieron para una élite reducida. No tenían como objetivo el verdadero público que disfrutaba de sus espectáculos y canciones poéticas. El texto escrito no era socialmente relevante hasta la época clásica. E incluso en el siglo V a.C., los datos evidencian que los pocos atenienses que aprendían a leer, empezaban tan sólo en la adolescencia (Havelock, 1963, p. 40). De hecho, los griegos preferían que los jóvenes aprendiesen ante todo, desde la infancia, la auténtica *paideia* griega, la poética oral, “la técnica se incorporaba en la formación oral previa, y quizás sólo aprendiesen a escribir poco más que su nombre” (*ibíd.*). El analfabetismo era la norma general, y cuando se habla de alfabetización en Grecia antigua y clásica, de hecho, debía hablarse en alfabetización técnica (*ibíd.*, 39), para funcionarios públicos o ejecutantes de trabajo administrativo.

Pero esto no significa que la escritura no haya servido de auxilio a poetas, e incluso a oradores, en sus actuaciones públicas. Era sin duda una herramienta de memoria. Por lo que la tradición griega no descartó por completo la utilidad del alfabeto. En efecto, lo modeló, adaptándolo a las necesidades de la oralidad, atribuyéndole vocales y transformando sus elementos visuales en un conjunto predominantemente fonético (Innis,

1995, pp.40-41) – un proceso que empezó precisamente en Homero, o mejor, que podemos denotar a partir de sus textos pasados a escrito, en especial, en la fórmula poética más habitual en su obra, el hexámetro: “El poder de la tradición oral era evidente en los poemas homéricos, y en la adaptación del hexámetro a una vasta diversidad de temas” (*ibíd.*).

Se trataba, pues, de una métrica de seis sílabas por verso, intercaladas por una o dos pausas, o sílabas largas, lo que potenciaba la recitación y la performance. O sea, una formulación característica de un tipo de escritura sometido a la oralidad, y adaptado a las necesidades del artista en sus actuaciones públicas; “fueron las condiciones de la performance, de las necesidades que el cantor tenía de engendrar hexámetros de pie, y en diálogo con la tradición, que motivaron la fórmula” (Worthington & Foley, 2002, p. 32).

Además, el uso del hexámetro nos muestra por qué la religiosidad en la antigua Grecia no sólo no subyugó a las artes como, por el contrario, las favoreció. Ya que esta métrica es quizás el símbolo más emblemático de la fusión entre religión y arte, en la figura del aedo, conjugando el discurso poético con el discurso ritual (*ibíd.*, pp. 29-54). Y por eso su origen se atribuye a las entidades que mejor representan esta síntesis, ya que son, por un lado, dioses, y por otro, poetas: “Critias afirma que el primero que inventó el hexámetro dactílico fue Orfeo, Demócrito que fue Museo” (Diels, 1903, frag. 16, p. 411; Taylor, 1999, frag. 169, p. 138; Mallius Theodorus, *De Metre*, VI.589.20). De esta manera, es justamente la unidad religiosa y poética que hace de la civilización griega la génesis de la inspiración artística; ya que el auxilio divino estaría siempre presente en la actuación de los aedos.

Y ¿quiénes eran estos aedos? Eran los cantores-poetas que, bajo la inspiración de lo sagrado protagonizaban los ritos de performance que están en la base de toda la poética helénica y de la literatura occidental. Entre ellos, los más conocidos, Homero y Hesíodo. Pero también otros son dignos de mención, como Demódoco (*Odisea*, VIII, 43-45), y Femio de Ítaca (*ibíd.*, I, 144-155). Literalmente, cantores (Vidal-Naquet, 2003, p. 7), por veces eran representados como ciegos⁵⁷; siendo esta una característica que refuerza, por un lado, su oralidad – ya que serían inaptos al sentido visual, de la escritura – y, por otro, la idea de que eran agraciados con los dones de las musas, de quienes escuchaban sus epopeyas.

⁵⁷ Demódoco es representado como ciego en la *Odisea* (VIII. 62-67) y el propio Homero se caracterizó del mismo modo en las artes plásticas de la Grecia clásica (Krausz, 2007; p. 17)

Además, esta relación privilegiada con lo divino, les confería prestigio. Aunque con algunos límites o excepciones. Tamiris, por ejemplo, según la *Ilíada* (II.595), tenía que deambular de corte en corte para ganarse la vida. Y, de hecho, la verdad es que no tenemos elementos suficientes para asegurar que el estatuto del aedo de la antigüedad helénica fuera superior al del bardo germánico – que también era admirado por la comunidad, aunque que, en la práctica, estaba al servicio de la aristocracia – ya que también los aedos trabajaban para las cortes⁵⁸, estando sujetos al mismo servilismo intelectual.

Sin embargo, el prestigio de los aedos fue aumentando cada vez más, y en la época clásica Homero y Hesíodo eran ya figuras míticas, los divinos fundadores de la educación helénica. Pero esta evolución fue el resultado de un proceso, a través del cual la poética alcanzó progresivamente un estatuto meta-histórico. En este proceso, en que se destacan dos figuras esenciales – los Poetas (*poietes*) y más tarde los Rapsodas.

En cuanto a los Poetas, los primeros a conquistar un estatuto verdaderamente autónomo ante sus contemporáneos, e incluso ante lo sagrado. En efecto, su propia etimología *Poietés* (hacedores) indica precisamente que eran ellos los auténticos protagonistas de sus actuaciones y composiciones. A partir del siglo VII a.C., ocuparon el lugar de los aedos hasta la generación de los sofistas. También conocidos por líricos, Arquíloco, Alcmán, Safo, Simónides, Píndaro, entre otros, se destacaron por salir del anonimato en que se encontraban la mayor parte de sus antecesores. Además, centraban las atenciones exclusivamente en su figura – ya que sus actuaciones no incluían bailarines, ni acróbatas, ni músicos, pero tan sólo ellos mismos tocando lira, conquistando la creciente admiración de la comunidad.

Sin embargo, a pesar de que cambiaron de estilo y de tipo de espectáculo, mantuvieron sus constantes referencias a las musas, a sus dones sagrados, y a la función del poeta como mensajero o heraldo de lo divino: “Yo soy el servidor del Señor de los combates y conocedor de los amables dones de las Musas”, dice Arquíloco (Pereira, 2005; p. 123); “Resonó, la Musa, la Sirena armoniosa”, Alcmán (*ibíd.*, p. 127); “Mensajero de la primavera, ruiñeñor de voz encantadora”, Safo (*ibíd.*, p. 132); “Sin los dioses, nadie, sea ciudad u hombre mortal, alcanza la excelencia”, Simónides (*ibíd.*, p. 178); “(...) así yo,

⁵⁸ “(...) en Ítaca, tenemos Femio y Medonte; en la corte de Agamémnon un aedo es encargado de cuidar de la reina Clitemnestra durante la ausencia del rey; en la corte del rey Alcino, Demódoco es estimado y honrado por los feacios (los habitantes de Esqueria).” (Krausz., 2007, p. 21)

enviando a los atletas victoriosos este líquido néctar, don de las Musas, dulce fruto del espíritu, doy alegría a los vencedores de Delfos y Olimpia.”, Píndaro (*ibíd.*, p. 191).

Mientras, por vuelta del siglo VI a.C., surgió en la Grecia otro tipo de espectáculo, completamente innovador, cuyos protagonistas eran figuras itinerantes, análogas a los aedos (Krausz, 2007, p. 26), y que incorporaban no sólo la tradición más antigua, como también la de los poetas e inclusive la oratoria emergente de la clase de los sofistas. Se trataba de una actuación que, por un lado, englobaba la recitación de canciones antiguas, de Homero y Hesíodo; y por otro, enfocaba las atenciones exclusivamente en el protagonista, así como los poetas; y por fin, incluía no sólo recitaciones, pero también críticas, comentarios y argumentaciones características de la sofística... Era, por tanto, éste el espectáculo de los rapsodas.

Pero, ¿qué nuevo personaje era éste, que confluía a toda la tradición poética y de la *paideia* griega? Naturalmente, la respuesta la tenemos que encontrar en sus vestigios pictóricos y literarios:

¿Qué es un rapsoda? Aparece uno en una vasija ática del siglo V a.C. Con la mano sostiene un bastón en gesto de orador y de su boca salen palabras, como en los textos de nuestras historietas, acaso los versos de un poema épico. (Vidal-Naquet, 2003, p. 7).

O sea, se trataba de una figura que había alcanzado su momento más alto en los siglos de la Grecia clásica y sofística, y que concentraba todo el linaje que, desde los tiempos de Homero, conjugaba la oralidad, la performance, la sacralidad y, claro, la inspiración. Y es precisamente sobre este último tema que versa aquel que, seguramente, es el vestigio más completo de la figura del rapsoda, así como la primera tesis de la historia del pensamiento sobre el artista inspirado – el diálogo *Ion*, de Platón. Efectivamente, se trata de una obra aparente menor del filósofo pero que iría influenciar las artes, y sobre todo la imagen y comunicación del artista, en diversos periodos históricos hasta nuestros días; aunque de una forma muy particular e intensa en el renacimiento y en el romanticismo. Pues, a pesar de que el autor supuestamente defiende que su *teoría de la posesión* se integraba perfectamente en la tradición helénica, un análisis más crítico nos lleva a otras conclusiones y a paradigmas totalmente inéditos.

4.2. EL *ION* DE PLATÓN: ANÁLISIS Y PARADIGMAS

4.2.1. EL *ION* Y LA TRADICIÓN.

Aunque los académicos del siglo XIX hubiesen puesto en causa su autenticidad (Woodruff, 1983, pp. 1-5), sabemos hoy que, lo más probable, es que el *Ion* sea genuino⁵⁹. Concretamente, en lo que respecta a la globalidad de la obra platónica, hace parte de los denominados diálogos tempranos, o socráticos; algo que se manifiesta sobre todo en la emblemática inquisición de Sócrates a su interlocutor y por sus característicos momentos irónicos. En las palabras de Jaeger, por su “tonalidad fácil, propia de la auténtica conversación (...) por su gracia natural, espontaneidad y genuina vivacidad colorida.” (Jaeger, 1995, p. 592). En lo que concierne al personaje, Ion es un prestigioso rapsoda que, sin embargo, no sabemos si existió o si es un mero producto de la ficción platónica. Pero teniendo en cuenta la tendencia biográfica de los primeros textos de Platón, en los cuales es evidente su preocupación de dar a conocer la vida de su maestro (*ibíd.*, p. 592-593), así como al entorno social e intelectual en que vivía, es muy posible que el rapsoda fuera real, en el sentido existencial del término.

No obstante, independientemente de que existiera o no, Ion tampoco aparece en el diálogo como un rapsoda vulgar, pero como un ejemplo perfecto de su clase; talentoso y prestigiadísimo, el auténtico paradigma del artista consagrado de la época, heredando la sabiduría poética que, desde Homero, era la base fundamental de la educación griega. Y es precisamente de esta manera que empieza el diálogo. Sócrates se cruza con el rapsoda

⁵⁹ Probablemente, fue escrito entre 394 y 391 a.C. y en cuanto a su autenticidad, “a pesar de que Ritter en 1910 afirmaba que había probado su carácter espurio por medio de estadísticas lingüísticas, pocos dudarían hoy que es una obra de Platón” (Guthrie, 1998, pp. 195-196)

Además, ya en el final del siglo XIX, Benjamin Jowett comenta: “(...) no es autenticado por ningún testigo antiguo. La gracia y la belleza de esta pequeña obra providencian la única, y quizás suficiente, prueba de su genuinidad” (Jowett, 1892, p. 378)

En su índice, así como en su introducción, J.M. Cooper tan sólo excluye del Cânon Platónico los siguientes diálogos: Alcibíades, Segundo Alcibíades, Hiparco, Los Amantes, Téages, Clíton y Minos. (Cooper, 1997; p. v-ix)

en el camino y le pregunta de dónde viene (*Ion*, 530a)⁶⁰, a lo que Ion contesta diciendo que viene de Epidauro⁶¹, donde ganó el primer premio de los festivales de Asclepios⁶². Además, añade que está seguro de que ganará también las Panateneias, una de las celebraciones más importantes de la ciudad de Atenas, dedicada a la diosa del Partenón (Platón, 1999, p. 23).

Curiosamente, el diálogo empieza mencionando el carácter itinerante del rapsoda, una particularidad que ya los aedos poseían (Thamyris, por ejemplo). Con todo, en este caso, a pesar de que su vida era itinerante, seguramente que no era austera; por el contrario, Ion viajaba para ganar festivales. A fin de cuentas, él era una celebridad. Y en el área más prestigiosa de todas. Pues, si desde el tiempo de la *Odisea*, la poética era el fundamento sapiencial y cultural de la sociedad helénica, en el tiempo de los rapsodas era todavía más, habiendo ya alcanzado un estatuto meta-histórico.

De hecho, Homero y Hesíodo eran considerados figuras míticas, divinas; ya no sólo porque en su tiempo habían disfrutado de una relación especial con las musas, pero también porque ellos mismos, con el paso de los siglos, se fueron progresivamente convirtiendo en las mayores referencias intelectuales y culturales de Grecia. Por lo que, por afinidad, también todos los poetas eran, por así decir, sagrados. Y por último, igualmente los rapsodas, que interpretaban su pensamiento (*Ion*, 530c), siendo por tanto los exegetas helénicos por excelencia, ya que interpretaban la propia divinidad que eran los aedos y los poetas (Brisson, 1982, p. 60-61).

Además, del mismo modo que heredaban la sacralidad poética también heredaban el paradigma comunicacional que le era inherente, o sea, la oralidad. Por eso, los rapsodas declamaban, contando historias ancestrales que habían pasado de generación en generación, conquistando el entusiasmo del público. Y en el caso de Ion, mejor que cualquiera. Ya que, según sus propias palabras, él es quién dice las más bellas cosas sobre Homero (*Ion*, 530c); y seguro de su talento, añade: “(...) de tal modo que ni Metrodoro de Lámpsaco, ni Estesímbroto de Taso, ni Glaucón, ni cualquiera de los que existieron

⁶⁰ Sobre las referencias del *Ion*: utilizo como fuente principal el texto bilingüe griego-portugués de Victor Jabuille (Platón, 1999); y como fuente secundaria la traducción de Paul Woodruff, para inglés, en las obras completas de Platón, editadas por J.M. Cooper (1997, pp. 937-949)

⁶¹ Ciudad da Argólida, sede del culto a Asclepios (Platón, 1999, p. 21; nota del traductor)

⁶² Hijo de Apolo y dios da Medicina: “Se celebraban en su honra, de cuatro en cuatro años (...) las fiestas denominadas *Grandes Asclepiades*” (Platón, 1999, p.21; nota del traductor)

hasta hoy consiguieron exprimir tantos y tan bellos pensamientos sobre Homero como yo.” (*ibíd.*, 530d).

Pero ¿quiénes eran estos personajes? Naturalmente, no tenemos una respuesta linear para esta cuestión. Con todo, existen algunas posibilidades. En cuanto a Glaucón, puede que sea el mismo que Aristóteles menciona en su *Retórica*⁶³; o entonces Glaucón de Regio, autor de un tratado de crítica literaria⁶⁴. No obstante, es igualmente posible que sea otro prestigiado crítico literario, probablemente ateniense, también mencionado en la *Poética*⁶⁵. Y como es evidente, puede que no sea ninguno de estos, pero todo indica que fuera un retórico. En lo que respecta a Metrodoro de Lámpsaco, referido por Diógenes Laercio (*Vidas*, II. Anaxágoras; 1847, p. 67), y a Estesíbroto de Taso, por Jenofonte en el *Banquete* (3.6; Jenofonte, 2008, p. 44), ambos son seguidores de Anaxágoras y de su interpretación alegórica de Homero (Jabouille, 1986, p. 44). O sea, aunque dependiendo de los contextos, son figuras mencionadas o como rapsodas, o como pensadores y biógrafos⁶⁶, o como retóricos. Lo que los aproxima bastante de la clase política dominante de la época, los Sofistas. Motivo por el cual, Ion alega no sólo recitar pero elaborar él mismo sus discursos y comentarios sobre el autor de la *Ilíada*.

En este sentido, Sócrates tiene aún más motivos para interrogarlo, ya que el rapsoda alega no sólo actuar y declamar, pero que es capaz de interpretar lo que dice Homero. Algo que sólo se puede hacer conociendo efectivamente el pensamiento del autor en causa. Pero es precisamente a partir de ese momento que Ion entra en un embrollo de contradicciones aparentemente inesperadas – argumentaciones inconsistentes y declaraciones resultantes de convicciones meramente emocionales – sin que, de hecho, consiga demostrar que conoce no sólo el arte (*techné*) como las materias, la ciencia (*epistémé*), que el pensamiento y la obra de Homero engloba. De este modo, a medio del diálogo, lo que tenemos es fundamentalmente un dilema: Si Ion no sabe lo que hace, ni

⁶³ Glaucón de Teos. Es mencionado en la *Retórica* de Aristóteles en el contexto de las indagaciones del filósofo acerca de la ‘pronunciación’ - *actio*, o *pronuntiatio*, en latín, acción de pronunciar un discurso en público (Aristóteles, 2005; pp. 241-242)

⁶⁴ *Sobre Antiguos Poetas y Músicos* (Laird, 2006; p. 79).

⁶⁵ Aristóteles lo refiere al tratar de problemas críticos, en particular, de palabras con significación contradictoria (*Poética* 1461a-b; Aristóteles, 1990, p. 145)

⁶⁶ Esta es la interpretación de Woodruff (1983, p.6), de que Metrodoro era pensador, Estesíbroto era biógrafo y que ambos no eran considerados rapsodas. Pero la verdad es que depende; en el *Banquete*, Jenofonte (2008) nos muestra Estesíbroto citado explícitamente como un rapsoda. Lo que, por tanto, se infiere que había una relación próxima entre todas estas profesiones; pues todas, de una forma o de otra, envolvían una pragmática retórica y sofística.

entiende los temas de que habla, como puede ser, en la práctica, un profesional tan eximio?

La respuesta de Sócrates es categórica:

(Sócrates) Yo veo, Ion, y voy hacerte ver lo que sucede, según mi entendimiento. Es que ese don que tienes, de hablar sobre Homero, no es un arte (...) pero una fuerza divina, que te mueve, tal como la piedra a que Eurípides llamó Magnesia y que la mayor parte de las personas llaman Heraclea. En realidad, esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro como les transmite su fuerza, de modo que ellos pueden hacer lo que hizo la piedra: atraer a los otros anillos, de tal modo que podemos ver una larga cadena de anillos de hierro conectados unos a los otros. (...) Así la Musa inspira, no sólo ella misma, como también a través de estos inspirados, ya que se forma una cadena, experimentando todos el entusiasmo. (*Ion*, 533d)

Y es de este modo que, por primera vez, surge el paradigma de la inspiración como una teoría organizada. Una formulación que se basa en un concepto nuclear, un símbolo, y una jerarquía.

En lo que concierne al concepto, se trata del entusiasmo – *enthousiasmós*, divina habitación interior, posesión (Peters, 1983, p. 75). O sea, algo sagrado que vive en el poeta, o en el rapsoda, y que lo inflama y lo dirige. En cuanto a la simbología, Sócrates recurre a la imagen de la Piedra Magnesia. El filósofo podrá haberse basado en una fuente remota de la autoría del famoso dramaturgo helénico, Eurípides – la tragedia *Oeneus* – de la cual nos restan apenas fragmentos. Entre los cuales se puede efectivamente leer una referencia a la *Magnétis Líthos*. Se trata de una fórmula natural de óxido de hierro, Fe_3O_4 (Senning, 2007, p. 240), del cual se puede extraer carbonato de magnesio, MgCO_3 (*ibíd.*); posiblemente oriunda de una prefectura con el mismo nombre, Magnesia, en la Tesalia, o de localidades que derivaron de sus acciones de colonización, como Magnesia de Meandro o Magnesia de Sípilo, ambas en la actual Turquía (*ibíd.*). Siendo conocida por sus propiedades magnéticas, por las cuales, a semejanza de un imán, atraía a sí anillos de hierro – una imagen que Sócrates se apropió simbólicamente para explicar su teoría de la inspiración y su respectiva jerarquía; o esquematización de las actividades artístico-poéticas, según su orden de importancia, o proximidad con las musas.

De este modo, en primer lugar en la jerarquía, u organigrama de la inspiración, está la propia Piedra Magnesia, o Heraclea, que corresponde a las Musas. Efectivamente, son las

Hijas de la Memoria, o de la titánide Mnemosine, que tienen como función preservar del olvido la sabiduría divina, dándola a conocer a los hombres, bajo las más diversas manifestaciones, desde la elocuencia y la historia, a la matemática y astronomía (Grimal, 1951, p. 319). Por lo que, de hecho, son ellas quienes realmente detienen el don de las artes, o de la *Mousiké*.

En segundo, están los poetas, sobre todo los antiguos cantores (aedos), Homero y Hesíodo, pero también sus sucesores, los *poeietes*, desde Arquíloco, a Alcmán, a Safo, a Píndaro. Todos ellos constituyen el primer anillo sobre el cual la Musa ejerce su influencia.

En tercero, los rapsodas, representados en el diálogo por Ion; a quién cabe el papel de recitar, declamar enfáticamente, comentar e interpretar el pensamiento de su aedo preferido, el autor de la *Ilíada*.

Y por último, el público: “¡Lo sé muy bien! (dice Ion) Los veo desde el alto del estrado, cada vez que lloran o lanzan terribles miradas o tiemblan con mis palabras” (*Ion*, 535e). Efectivamente, el rapsoda se identifica con la teoría que Sócrates le presenta, relacionándola con su propia experiencia con los espectadores que asisten a sus actuaciones; ya que él mismo los influencia, incitando sus pasiones y manipulando sus respuestas emocionales.

Y es justamente a través de este ejemplo, el del público, que nos deparamos con el ámago de la tesis socrático-platónica sobre la inspiración: el *entusiasmo*. Pues no se trata solamente de una mera influencia, ni de lo que tradicionalmente los aedos y los poetas griegos providenciaban al espectador – el sentimiento de catarse. De hecho, es algo bastante más radical. Es una autentica posesión:

(Sócrates) Lo ves ahora, ¿que ese espectador es el último de los anillos de que te hablé y que, por virtud de la piedra Heraclea, reciben unos de los otros la fuerza de atracción? El anillo del medio eres tú, que eres rapsoda y actor; el primero, el propio poeta. Y la divinidad, a través de todos estos, atrae donde quiere el alma de los hombres, haciendo pasar la fuerza de unos para otros. Y a partir de ella, como de aquella piedra, está suspensa una larga cadena de coreutas y de corifeos y de subcorifeos, conectados indirectamente a los anillos que dependen de la Musa. Este poeta se conecta a una (musa) aquel a otra – y a esto se llama serse poseído. (*Ibid.*, 535e-536b)

Naturalmente, Ion tiene reluctancia en aceptar esta perspectiva tan extrema de la inspiración artística. Y cuando Sócrates le pregunta si él está, o no, en control de su racionalidad, o si, por el contrario está fuera de sí, y su alma bajo la conducción del entusiasmo (*ibíd.*, 535c), cuando declama los versos de Homero, el rapsoda de nuevo se contradice.

O sea, primero contesta afirmativamente (*ibíd.*). Pero, poco después, rechaza a la idea de que está poseído y en delirio (*ibíd.*, 536d) durante sus actuaciones. Pero ¿por qué? Por una razón muy simple: porque, a pesar de que la íntima conexión entre la divinidad y la poética es algo que está en perfecta consonancia con las enseñanzas de la tradición helénica, quizás fuera la primera vez que Ion oía hablar en posesión.

¿Sería verdad? ¿Sería posible que los aedos, los poetas y los rapsodas estarían realmente fuera de sí cuando elaboraban, cantaban o recitaban sus versos? ¿Podría esta tesis fundamentarse de veras en el legado ancestral de la poética y de la *paideia* helénica? Según la perspectiva socrático-platónica, evidentemente que sí. Y por eso el autor del diálogo, a través de su personaje principal, de inmediato se multiplica en ejemplos:

(Sócrates) ... tal como los Coribantes no danzan sino cuando están fuera de sí, también los poetas líricos no están en sí cuando componen sus bellos poemas; pero, luego que entran en la armonía y en el ritmo, son transformados y poseídos, como las Bacantes que, cuando están poseídas, beben en los ríos la leche y la miel, (...) En efecto, los poetas nos dicen, ¿verdad?, que es en fuentes de miel, en ciertos jardines y en pequeños valles de las Musas que ellos cogen los versos para, tal como las abejas, ofrecernos, volando como ellas. ¡Y hablan verdad! (*Ibíd.*, 534a-534b)

Analícemos, por tanto, este pasaje, ya que se trata de la fundamentación socrático-platónica sobre la intrínseca relación entre inspiración y entusiasmo en la poética griega, y que tiene como finalidad demostrar que la tesis de la posesión se basa, efectivamente, en la tradición.

La primera referencia de este extracto nos remite a los Sacerdotes de Rea, los Coribantes. Y de hecho Sócrates tiene todos los motivos para mencionarla, ya que sus ritos están innegablemente conectados con estados delirantes – Rea, hija de Urano y de Gaya, siendo la titánide que engendró los dioses del Olimpo, entre ellos, el propio Zeus, se encontraba inevitablemente connotada con la fertilidad y la tierra, tanto en los ritos helénicos como en los romanos (que la llamaban Cibeles). La esencia telúrica de su culto

pasaba igualmente por la ritualidad orgíaca, en particular, en Asia Menor (Astma, 2011). Además, sus guardianes, danzarines y sacerdotes eran identificados con los de Dionisos⁶⁷, divinidad también esencialmente telúrica, en cuyas fiestas se celebraba la dimensión orgíaca de la antigüedad occidental. De este modo, el filósofo refiere igualmente a las Bacantes, o Ménades; o sea, al conjunto de mujeres veneradoras de Bromio, que dejando sus casas y sus tejares, subían al monte para beber vino y celebrar el delirio sexual, volviéndose inclusivamente violentas en el auge de su posesión dionisiaca (Grimal, 1951, p.302). De hecho, sobre este tema Eurípides dedica una obra de teatro, en la cual relata la tragedia de una madre (Ágave) que, habiendo perdido el control sobre sí misma, y totalmente dominada por el éxtasis del dios, sin darse cuenta, mata a su propio hijo (Penteo).

Por lo que, en este contexto, es bastante claro lo que Sócrates pretende. Citando a Eurípides, él asocia los cultos telúricos y, en especial, el delirio báquico a los poetas líricos; declarando que, en sus momentos de creatividad, ellos se encuentran tan poseídos como las bacantes. O en las palabras del trágico griego, como podemos leer en el extracto original de la obra: “(...) con las puntas de los dedos escarbando, recogiendo abundante leche y miel. De los tirsos, ornamentados de hiedra, un flujo de miel goteaba” (Bacantes, 709-711; Eurípides, 1973, p.260).

La segunda referencia corresponde a una de las Odas Olímpicas de Píndaro, la nona. Este largo poema tiene como telón de fondo el homenaje a Efarmosto de Opunte, vencedor de lucha-libre. Píndaro compara metafóricamente su actividad poética con la acción de cultivar y recoger lo que florece en un jardín precioso. O sea, en este caso, Sócrates no se limita a hacer comparaciones por ventura especulativas. Él se atiene a lo que el propio poeta dice sobre lo que significa crear versos; sin embargo, alegando que ellos, en la verdad, no los crean, no los inventan; pero tan sólo los *recogen* como flores que la divina fertilidad hace nacer en su jardín (*Odas Olímpicas*, 9.25-30)⁶⁸.

La tercera referencia nos lleva a una obra de Aristófanes, *Las Aves*. En esta comedia, dos hombres, Evelpides y Pistetero, hacen una alianza con los pájaros, con el intuito de

⁶⁷ “Los Kouretes (Guardianes, danzarines y sacerdotes/coribantes de Rea) estaban íntimamente identificados (quizás sinónimos) con otros grupos de Daimones (espíritus), incluyendo los Koribantes Euboboi (Sacerdotes de Dionisos)” (Astma, 2011)

⁶⁸ “Yo enviaré este mensaje por toda parte, tan ciertamente como yo, por medio de un talento destinado, cultivo el excelso jardín de las Gracias; pues ellas son las que ofrecen las delicias, y el hombre se vuelve valiente y talentoso por voluntad divina.” (“Pindar, Olympian”, 2015)

intermediar la relación entre los humanos y los dioses. En el punto medio del texto, el Corifeo lanza críticas mordaces a la ceguera humana que, con un espíritu mundano, se ocupa de *sombras vanas* y de *engañosas fantasías*. Mientras que, en contraposición, presta homenaje a las aves, por sus alas y por su lugar preponderante en los cielos; proponiendo además una cosmogonía donde estas habrían sido engendradas directamente por la unión entre el Eros y el Caos. O sea, antes mismo que los dioses. Entonces, en el final de su intervención, el Corifeo se une a la canción de la Musa silvestre, recorriendo sus bosques y sus montes, donde, como una abeja, sorbía Frínico⁶⁹ el néctar de sus versos inmortales y de sus dulcísimas canciones (*Las Aves*, 749-753; Johnston, 2014).

Esto es, en conclusión, en cualquiera de los pasajes que Sócrates menciona – desde Eurípides (*Bacantes*), a Píndaro (*Oda Olímpica n°9*) a Aristófanes (*Las Aves*) – el filósofo destaca elementos que retiran la autonomía a los poetas; de manera a fundamentar su teoría de la inspiración con base en la noción de posesión, alegando que esta se basa en la tradición helénica. Pues, efectivamente, tanto para Sócrates como para Platón (en especial, para el platonismo socrático, de los primeros diálogos), ni los aedos, ni los poetas, ni los rapsodas detenían cualquier tipo de conocimiento técnico o temático de los poemas que componían, cantaban o declamaban. Por el contrario, ellos sólo podrían crear sus versos, o hacer sus performances, estando *fuera de sí*, bajo el efecto de la posesión o del entusiasmo – o como dice el verdadero protagonista en el diálogo: “(...) no siendo cada uno de ellos capaz de componer sino en el género en que la Musa lo posee: uno en los ditirambos, otro en los encomios, otro en los hiporquemas; este en la epopeya, aquel en el jambo” (*Ion*, 534c). De este modo, y como prueba cabal de su teoría, Sócrates incluso alude a un poeta menos famoso, Tínico de Cálcis, que “nunca hizo un poema digno de memoria, excepto el peán, que todos cantan, tal vez el más bello de todos los poemas líricos, y un verdadero «hallazgo de las musas» ¡como él mismo dice!” (*Ibíd.*, 534d).

Pero ¿serán los argumentos socrático-platónicos suficientemente fuertes? ¿O, por el contrario, la teoría de la posesión es una completa innovación de estos filósofos?

Naturalmente que esta última hipótesis, que además se abordó bastante a lo largo del siglo XX, sólo la podremos comprobar después de un nuevo análisis crítico – tanto del diálogo *Ion*, como de su contexto en la Grecia clásica e integración en la tradición poética desde los aedos. Con todo, caso se confirme su veracidad – o sea, que Platón

⁶⁹ Poeta griego de transición entre el siglo IV y V a.C. (“Phrynichus”, 2015)

efectivamente elaboró una tesis absolutamente inédita – nuestras perspectivas acerca del origen y naturaleza de la inspiración cambiarán seguramente, así como la visión que tenemos del artista inspirado, sobre todo en sus principales manifestaciones, en el ámbito del renacimiento y del romanticismo.

4.2.2. EL ION VERSUS LA TRADICIÓN

Como vimos, para Platón, las causas de la inspiración están en lo sagrado y en el delirio, motivo por el cual el autor utiliza en el *Ion* la expresión *Theia Dynamis* (fuerza divina)⁷⁰, y en el *Fedro* habla de *Theia Mania* (locura divina)⁷¹.

Pero sorprendentemente, en este último texto – ya totalmente platónico, o sea, después de la fase socrática – el protagonista se dice él mismo inspirado, mientras elabora su segundo discurso sobre el amor y la belleza; algo que, en principio sería contradictorio con los primeros diálogos. Pues, aunque Sócrates sea bastante irónico en varios momentos de la obra, la verdad es que, objetivamente, la locura divina aparece en este pasaje como una aliada de la sabiduría. Esto es, mientras que en el *Ion* la *manía* – o su equivalente, la posesión – es una consecuencia que adviene de la ignorancia del rapsoda, en el *Fedro*, ésta es un don compatible con la filosofía y con la propia imagen del filósofo.

Además, aún en el *Fedro*, Sócrates habla de tres versiones de locura, o *Mania*, las cuales relaciona con una cuarta versión, la erótica, o el estado de pasión. De este modo, la primera *Mania* es la mántica, pues es en el delirio que las profetisas de Delfos y la Sibila obtienen su poder divinadorio; ya que es un arte delirante (*maniké*), como decían los antiguos, y no una mera técnica de hacer adivinaciones (*mantiké*), como alegan los modernos, ya destituidos del sentimiento de lo bello (*Fedro*, 244b-c). La segunda es la menádica, de las ménades o bacantes, de los *ritos catárticos e iniciáticos*, o sea, de los cultos dionisiacos (*ibíd.*, 244e). Por fin, la tercera es la poética, inspirada por las Musas: “(...) cuando ella (la mania poética) fecunda un alma delicada e inmaculada, ésta recibe

⁷⁰ “Ese don que tienes de hablar sobre Homero no es un arte (...) pero una fuerza divina (*Theia Dynamis*)” (*Ion*, 533d)

⁷¹ Sócrates, hablando de las almas que dominaron sus pasiones y alcanzaron la capacidad de volar con sus propias alas, dice: “el mayor bien que la sabiduría humana o la locura divina (*Theia Mania*) pueden proporcionar a un ser humano” (*Fedro*, 256b; Platão, 2000, p. 79)

la inspiración y es lanzada en transportes, que se expresan en odas y en otras formas de poesía” (*ibíd.*, 245a).

Pero ¿será verdad? ¿Será que, tal como en el caso de la religión, también la poesía, para los helenos, era una forma de locura o posesión divina, de cariz irracional y delirante, como Platón afirma?

Además de los ejemplos que Sócrates menciona en el diálogo *Ion*, existen sin duda otros paradigmas, extractos, figuras y personajes de la tradición que, por lo menos aparentemente, parecen corroborar la tesis platónica de la locura poética; como es el caso del aedo Tamiris, que Homero refiere en la *Ilíada*.

(...) las Musas encontraron a Tamiris, el Tracio, y le callaron el canto (...) pues se ufanara él que las vencería, si contra él cantasen las Musas, hijas de Zeus detentor de la égida; pero ellas en su cólera lo estropearon y le quitaron el canto sortilego, haciéndolo olvidar el arte de la lira. (*Ilíada*, 594-603; Homero, 2014, p. 65)

Pero a pesar de extractos como éste, del tiempo de los aedos, Homero y Hesíodo – así como las emblemáticas evocaciones a las musas en el inicio de sus epopeyas y cosmogonías – la verdad es que los ejemplos son bastante escasos. O sea, claro está que no faltan las referencias a las divinidades; como ya vimos, son abundantes los pasajes en que, tanto los aedos como los poetas, atribuyen a las musas la sabiduría poética, alegando además que son ellas la fuente de donde provienen sus versos y su inspiración. No obstante, son muy raros los casos en que se insinúa que el poeta, sin el auxilio divino, simplemente enmudecería. Efectivamente, el hecho de que el bello canto proviene de lo sagrado no implicaba que el ser humano, por sí mismo, fuera totalmente incapaz de cantar, y que el cantante no tuviera también su pericia.

De este modo, tampoco la concepción platónica de la inspiración, basada en el entusiasmo, o posesión, encuentra en la tradición griega fundamentos suficientes. Ya que esta tesis implica la misma incapacidad o impericia del poeta, así como la radical atribución de los méritos poéticos a las musas – lo que sería una formulación muy poco habitual, tanto en el ámbito de la epopeya como de la lírica helénica; eventualmente presente en algunos casos aislados (como el de Tamiris) o quizás inexistente.

Por lo que, aparentemente, el mayor aliado de Platón, en lo que concierne a esta temática, no es siquiera un poeta, pero un filósofo – Demócrito, el atomista presocrático. Ya que, en realidad, sus fragmentos son bastante contundentes: “Lo que el poeta escribe

con inspiración y entusiasmo es muy bello” (Taylor, 1999, frg. 166.c, p. 137; Diels & Kranz, 1903, frg. 18, p. 412); “Oí decir muchas veces que nadie puede ser un buen poeta sin inspiración mental y sin que le sea insuflado una especie de locura: se dice que ésto lo afirma Platón y Demócrito en sus escritos.” (Taylor, 1999, 166.a, p. 137; Diels & Kranz, 1903, frg. 17, p. 411); “Demócrito niega que alguien consiga ser un gran poeta sin locura, y Platón dice lo mismo” (Taylor, 1999, frg. 166.b, p. 137; Diels & Kranz, 1903, frg. 17, p. 411-412); “Demócrito creía que el talento era una bendición mayor que la pobre técnica, y excluyó a los poetas sanos del Helicón” (Taylor, 1999, frg. 166.d, p. 137; Diels & Kranz, 1903, frg. 17, p. 411-412).

No obstante, debemos antes de todo tener en cuenta algunas cuestiones. En primer lugar, como podemos deducir de los últimos tres – en los cuales aparece claramente el nombre Demócrito, en la forma verbal de la tercera persona – ninguno de estos fragmentos fueron escritos por el propio atomista presocrático. Por eso, cualquiera de los compiladores y traductores, Taylor o Diels y Kranz, indican en cada extracto su origen, o sea, su verdadero autor.

En lo que respecta al primero, se trata de una citación del *Stromata* (VI.168), o *Misceláneas*, de Clemente de Alejandría. En relación al segundo y al tercero, son ambos de Cícero, que utiliza las célebres expresiones – *afflatus* y *furor poético* – como podemos confirmar en el original latino: “poetam bonum neminem (...) sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam **adflatu** quasi **furoris**” (*De Orat.* II.46.194) y “negat enim (Democritus) sine **furore** quemquam poetam magnum esse posse” (*De Divin.* I.38.80). Por fin, el cuarto es de Horacio, de su *Arte Poética* (294).

Además, constatamos que solamente uno de los extractos, el de Horacio, no incluye a Platón como coadyuvante de la tesis supuestamente democritiana. Pues, incluso en el caso de Clemente de Alejandría, basta que vayamos directamente a la fuente para, de nuevo, también ahí encontrar el autor del *Ion* y del *Fedro*, proclamando con toda la convicción su teoría de la posesión, pocas palabras antes de las que se atribuyen a Demócrito:

Por eso, Platón escribe sobre la poesía: ‘El poeta es una luz y una cosa sagrada, y no puede escribir poesía mientras no esté inspirado y no pierda los sentidos’. Y Demócrito similarmente: ‘cualesquiera que sean las cosas que el poeta escribe con divino aflate, e imbuido de un espíritu sagrado, son muy bellas. (Clemente de Alexandria, *Strom.* VI; Roberts & Donaldson, 1885, p. 520)

Sin embargo, como podemos constatar, todos estos fragmentos son posteriores a Demócrito. Por tanto, con base en estos vestigios, no tenemos, ni jamás tendremos, cualquier manera de saber lo que realmente pensaba el presocrático sobre este tema. Por el contrario, considerando la globalidad de los extractos que le son atribuidos, lo que encontramos es una enorme contradicción. Pues bajo su perspectiva dominante, la del materialismo atomista, esta visión esotérica de la inspiración aparece como algo simplemente alienígena, desconectado, fuera del contexto. En las palabras de Tigerstedt, “luego a primera vista, es difícil de conciliar una creencia en la divina inspiración y una Weltanschauung (cosmovisión) materialista” (Tigerstedt, 1970, p.163); o como alega Guthrie, es de veras sorprendente esta inconexa creencia de Demócrito en la inspiración poética o locura divina (Guthrie, 1993, p. 484), “¿Su gusto por la poesía trascendente le permitió desterrar y olvidar por un momento el racionalismo estricto de sus teorías?” (*ibíd.*).

Pero claro está que no es imposible – Demócrito podrá haber sido el primero a concebir la tesis de la posesión – tal vez sí, o tal vez no. Mientras no se descubran nuevos vestigios, de preferencia anteriores a Platón, en definitiva, nunca lo sabremos. Se trata de un caso en que tenemos efectivamente algún espacio para opinar. Y en mi opinión, cualquier intento de conciliar el atomismo democritiano y la locura poética, me parece un absurdo. Así como a muchos académicos – desde los mediados del siglo XX – como Tigerstedt, les parece muy poco probable, no sólo que estos fragmentos correspondan realmente a lo que el presocrático pensaba, como la propia existencia, conceptual o pragmática, de una *theia manía* (locura poética) entre el periodo pos-homérico y el platonismo.

Lo que, inversamente, parece bastante más probable – ya que prácticamente todos los extractos de Demócrito sobre este tema incluyen la referencia a Platón – es que, tanto Cícero, como Horacio y Clemente de Alejandría, han sido altamente influenciados por el autor del *Ion*, mencionando por eso al atomista presocrático como un conveniente antecesor de su teoría de la posesión. En especial, Cícero, que traduciéndola para el latín, a través de sus emblemáticas e innovadoras expresiones – *afflatus* y *furor poeticus* – nos demuestra sobre todo como el platonismo reconfiguró la imagen del poeta, ya en la Roma clásica.

De este modo, si lo más probable es que ni siquiera Demócrito creyera en la locura poética, tampoco existen otros registros consistentes, entre la era de los aedos hasta Platón, que justifiquen esta concepción. Por lo que, tendremos que retroceder al propio Homero, si realmente queremos encontrar extractos que, de alguna forma, hablen de

locura creativa, o por lo menos sugieran la idea de que el poeta no tiene la más pequeña habilidad ni pericia por sí mismo, y por eso sólo consigue hacer versos por acción directa y total por parte de lo divino. Algo que tan sólo podríamos descubrir en los tiempos ancestrales. Y tal vez por eso, Platón haya tantas veces demostrado aprecio por lo que decían los antepasados remotos, en las etimologías que hacía o en otras referencias, como la del antiguo proverbio (*Palaios Mithos*) que el filósofo menciona en su obra póstuma, *Las Leyes*, bajo su personaje, el Ateniense:

(Ateniense) Hay un antiguo proverbio, legislador, que nosotros los poetas nunca nos cansamos de contar y que todos confirmamos, que cuando el poeta toma su lugar en el altar de la Musa, él no controla sus pensamientos. Él es como una fuente donde se permite que brote agua desenfrenadamente. (*Las Leyes*, IV, 719c; Cooper, 1997, p. 1405)

Pero ¿será este mito verdadero? Este pasaje nos hace recordar la *República*, o más concretamente, el momento en que el filósofo empieza justificando los argumentos que lo llevan a expulsar los poetas de la ciudad, a partir de una eventual antigua discrepancia entre la filosofía y la poesía (607b5–6). De la cual, con todo, no hay registros.

Efectivamente, si es que existe siquiera filosofía antes del propio Platón, la verdad es que no la vemos rebelándose contra la poesía. Claro está que filósofos como Heráclito criticaron la sociedad de su época, y la propia tradición, incluyendo poetas y aedos, pero lo hicieron del mismo modo que con otros pensadores, también ellos considerados filosóficos: “Erudición no enseña sensatez, pues se la habría enseñado a Hesíodo y a Pitágoras” (fgr.16(40); Bernabé, 2010, p. 131). Como vemos, el aedo no es la única víctima de su ataque mordaz, en efecto, ni siquiera es su adversario preferido; ya que es principalmente contra el pensador, y no contra el poeta-cantor, que Heráclito más se rebela, acusándolo de ser un maestro de ilusiones y “cabecilla de embaucadores” (fgr.18(81); *ibíd.*).

Asimismo, las palabras de Platón continúan siendo el único testigo consistente de la existencia de esta supuesta *antigua discrepancia*, así como del mencionado *antiguo proverbio* (*Palaios Mithos*). Y teniendo en cuenta que es sobre todo este último que nos interesa, pues se relaciona directamente con el tema de la inspiración, consideremos el caso del único poeta pos-homérico cuyas características podrían eventualmente corresponder al referido *dicho*, o *mito*. A saber, Píndaro.

No es una mera coincidencia la alusión que Sócrates hace de Píndaro en el *Ion* (534b). La figura del poeta, tal como él la describe en su *Oda Olímpica* (IX, 26-29), corresponde sin duda a un heraldo de lo sagrado, que debe todo su talento y arte exclusivamente al *destino* y a la *voluntad divina* (“Pindar, Olympian”, 2015). En las palabras de Tigerstedt: “Píndaro (...) afirman algunos académicos, es la excepción que confirma la regla. ¿No se autodenominó él mismo, explícitamente, *aoídimon Pierídon prophátan* (el profeta de las Musas cantando)?” (Tigerstedt, 1970, p. 173).

Sí, Píndaro fue, desde luego, el más piadoso de los *poietes* helénicos, por lo que también sobre el tema de la inspiración tendría que ser coherente con su religiosidad, prestando alabanzas a lo divino. Pero aun así, después de una lectura más atenta, de nuevo podemos constatar que incluso este *profeta de las Musas*, tampoco corresponde al paradigma de locura poética que Platón propone – como además podemos deducir de la respuesta que Tigerstedt da a la cuestión retórica que el mismo colocó, añadiendo: “(...) Pero en el griego clásico *prophétes* no es idéntico a *mántis* (...) Etimológicamente, *prophétes* significa ‘anunciador’, ‘proclamador’ en especial de la voluntad o mensaje divina” (*ibíd.*, pp. 173-174). Y en realidad esta diferencia es fundamental, ya que el *mántis* (adivino) tenía una función distinta, la de ser un vehículo de lo sagrado, que lo poseía; mientras que el *prophétes* era semejante a un sacerdote que, en vez de servir de mero vehículo o canal, interpretaba él mismo lo que el divino decía (*ibíd.*).

Además, no se encuentra en Píndaro ningún vestigio que nos indique que su piedad literaria implicase cualquier tipo de *pérdida de los sentidos* o *éxtasis*. Claro que, si realmente queremos, podemos siempre construir una perspectiva en ese sentido; como lo hizo Dodds que, con vistas a demostrar la existencia de una relación entre adivinación y literatura griega, intentó sostener que la *posesión* sería, de algún modo, una idea cultural genéricamente presente en el siglo V a.C.. Motivo por el cual, ante el fragmento del poeta, “Dame un oráculo (...) y yo seré tu intérprete (*prophateusô*)” (Dodds, 1997, p. 87) prefirió elaborar un análisis más *sui generis*: “obsérvese que es la Musa, y no el poeta, quien desempeña el papel de la Pitia; el poeta no pide para sí el ser “poseído” sino sólo actuar como intérprete de la Musa en trance” (*ibíd.*). No obstante, la verdad es que tenemos todos los motivos para dudar que Píndaro creyese de veras en Musas poseídas; y aunque lo creyera, así mismo, según el mencionado fragmento, el poeta permanecería sobrio.

De hecho, el único documento en que Píndaro se compara a un adivino (*mántis*), es en otro fragmento, que dice: “*mántis ôs teléssô/ierapólos* (como un adivino y un sumo

sacerdote yo cumpliré)” (Tigerstedt, 1970, p. 175). Pero, una vez más, en el mismo extracto él se considera igualmente sumo sacerdote (*ierapólos*); o sea, alguien cuyas funciones eran también distintas de las del adivino, y más semejantes a las del profeta. Además, se trata de un extracto aislado, en que ni siquiera estamos seguros de si el sujeto de la frase es el propio poeta.

Por el contrario, en términos globales, no tenemos razones mínimamente convincentes para creer que Píndaro fuera un adepto del *frenesí* o de la *locura poética*; lo más probable es que su opinión, acerca de su relación de colaboración con las Musas, no divergiese mucho de la que tenían los demás poetas líricos (*ibíd.*). Y es por este motivo que él se considera sabio, habilidoso; en griego, *sophós*⁷².

Pues, inversamente a lo que sostiene Dodds, las nociones de posesión y de trance no podían estar más apartadas del ambiente literario y de la pragmática lírica del siglo V. Hace mucho que expresiones como *epistemai*, *sophós*, *sophía*, entre otras, eran cada vez más utilizadas, destacando de modo especial la sabiduría y el estatuto intelectual, técnico y autónomo del poeta; y por eso los líricos se llamaban *poietés*, literalmente *hacedores*, y su *arte* era la *techné* (Murray, 1996, p.8).

Esta autonomía del poeta está, además, relacionada con el tema de la virtud (*areté*), que a lo largo de la transición del siglo VI para el V fue ganando cada vez más importancia, y que tanto Píndaro como Simónides abordaron, aunque realzando características diferentes. El primero, exaltando el linaje aristocrático, alegando que “la *areté* sólo es divina porque un dios o un antepasado la posee” (Jaeger, 1995, p. 260). El segundo, alabando a los hombres virtuosos, que no se dejan corromper, ni se “entregan voluntariamente a lo que es abyecto – *Cuando en el medio de los que la tierra alimenta descubro un hombre totalmente irrepreensible, pienso que es mi deber anunciarlo* (Simónides).” (*ibíd.*, p.259). O sea, naturalmente que tanto uno como el otro atribuyen el origen de la virtud a los dioses, y que sólo aquél a quién ellos bendicen puede ser efectivamente virtuoso.

Pero a pesar de que, como es evidente, su abordaje no prescinde de lo divino, en realidad, el problema de la *areté* es, en su esencia, una temática profundamente humanista. Y que venía en la secuencia de una civilización que caminaba progresivamente hacia su desacralización. En particular, en la versión de Simónides, para

⁷² “Los héroes que son honrados por la gracia de Zeus proveen un tema para los poetas habilidosos (*sophós*)” (Píndaro, *Ístmica* V.29; “Pindar, Isthmean”, 2015)

quien es la acción humana, y no la divina, que se volvió el auténtico objeto de sus indagaciones. De este modo, no era exclusivamente la creatividad poética que, en la transición para el período clásico, se estaba cada vez más autonomizando ante las Musas, sino toda la cultura se encontraba en este proceso, no sólo en relación a las hijas de Mnemosine, pero a lo sagrado en general.

Y en este sentido, también el teatro griego manifestaba la misma tendencia. En ninguna de las obras de Esquilo, Sófocles o Eurípides, existen poetas locos componiendo sus poemas, o poseídos por las musas, perdiendo los sentidos y la razón. Reanalicemos, por tanto, la citación que Sócrates hace de las *Bacantes*, en el *Ion* (534a-b): “(...) con las puntas de los dedos escarbando, recogiendo abundante leche y miel. De los tirso, ornamentados de hiedra, un flujo de miel goteaba” (*Bacantes*, 709-711; Eurípides, 1973, p.260). De hecho, aparentemente, este extracto implicaría un tipo de creación artística totalmente dependiente de los dones delirantes y orgíacos, tan característicos de Bromio. Pero esto se debe a la remota influencia que el culto dionisiaco tuvo en los orígenes del coro trágico, en el ámbito del teatro griego; además que, evidentemente, el delirio de las ménades tenía un fantástico efecto dramático en palco. No obstante, en primer lugar, se trata de una herencia ritual que, a pesar de haber condicionado la dramaturgia helénica, nada tiene que ver con la poesía, o mejor, con el origen de la creatividad poética – el frenesí dionisiaco no es poético (Tigerstedt, 1970, p. 176). En segundo, el hecho de que Eurípides ha incluido las ménades en éxtasis bajo un coro de influencia báquica, ancestral, en esta obra, no implica que creyera en la posesión creativa – ya que no sostiene esta perspectiva en las demás – ni que entrase en delirio mientras escribía, ni mucho menos que se considerase él mismo un heraldo poseído por Dionisos.

En lo que concierne a la comedia, claro está que también existen pasajes aislados y aparentemente dubios. Por ejemplo, lo que Sócrates menciona en el *Ion* (534a-b), que describe Frínico como un poeta casi sin mérito propio, sino lo de, tal como una abeja, recoger de la Musa silvestre el néctar de sus versos inmortales y de sus dulcísimas canciones (*Las Aves*, 749-753; Johnston, 2014). Pero también en este caso, la tesis platónica tampoco se pudo aplicar. Y por dos motivos evidentes. Primero, en ningún momento Aristófanes alega que Frínico, mientras recogía el dicho néctar poético de la Musa, lo hacía en estado de éxtasis. Segundo, porque aunque el mérito del poeta fuera menor, no significa que no existiera; ya que también la colecta de miel es una ocupación, o una *technai* (arte); incluso las abejas necesitan técnica para hacerlo. De este modo, una

vez más, constatamos que Sócrates, en el *Ion*, busca referencias prácticamente aisladas y las interpreta de una forma bastante personal.

Pero ¿esto significa que Aristófanes nunca haya representado a algún poeta o escritor con síntomas de locura? No. Por ejemplo, en la obra *Las Ranas*, el cómico dramaturgo presenta a Eurípides y a Esquilo, ambos furiosos uno contra el otro, disputando el trono de la tragedia, en el Hades. Sobre todo, al autor de la *Orestíada*, cuyos ataques de locura furiosa y las miradas rabiosas (*Las Ranas*, 816-17; Aristófanes, 2014, p.102), que el coro describe, ya debían ser bien conocidas del público; en la medida en que su lenguaje más profundo, violento y visceral contrasta claramente con la sutileza elaborada de su adversario (*ibíd.*; p.109). Con todo, esta locura nada tiene que ver con su inspiración poética, pero tan sólo con su carácter, y con el efecto cómico que éste proporcionaba al espectador de la época, que seguramente reiría al verlo ridículamente descontrolado, por Eurípides haber usurpado su trono. Además, de Esquilo también se decía que escribía embriagado (Tigerstedt, 1970, p.175). Así como del antiguo poeta Arquíloco, que probablemente tenía la misma costumbre (Destrée & Herrmann, 2011, p.15), pero ¿qué tiene eso que ver con la posesión de las musas de que nos habla Platón?

Efectivamente, verificamos que no existen datos convincentes que nos sugieran la existencia de cualquier tipo de concepción o pragmática semejante al furor, al éxtasis o al delirio en la poética helénica, previa a Platón. Por el contrario, cuanto más próximos de la transición para el siglo V, más los poetas se volvieron autónomos, habilidosos, conocedores, sabios, ante lo sagrado.

Asimismo, nos resta apenas la literatura oral de los aedos, la única que puede haber servido de fundamento tradicional para la tesis platónica. Pues, claramente presupone la necesidad imprescindible de la inspiración, que siempre tenía origen en lo sagrado. Algo que se manifiesta, en especial, en las introducciones de las epopeyas, en la invocación de las Musas, y en relatos como el de Tamiris, a quién éstas retiraron el don del canto.

Efectivamente, tal vez esta concepción, presente en Homero y Hesíodo, advenga de una antigua unidad entre los ritos de génesis oriental, la adivinación y la poética oral de los griegos ancestrales. Y de la misma manera que en el *Fedro* (244c) Platón sostiene que la *mantiké* (adivinación) antes habría sido *maniké* (manía, delirio), es posible que lo mismo pensara de la poesía; o sea, que en los tiempos remotos también la poética estuviese unida a ésta. Siendo también posible que, cuando en las *Leyes* (719c) menciona el *Palaioi Mithos*, se refiera igualmente a una época ancestral, en que las comunidades

se identificaban por veces con un tipo de pronunciación delirante, entre el augurio y la canción⁷³.

Pero, aun así, ¿a pesar de los pasajes de Homero y Hesíodo que corroboran, en parte, la tesis platónica, se puede decir que estos aedos entienden la poética como algo exclusivamente ofrecido por los dioses? Depende de los casos concretos. Es verdad que, si hay extractos que sugieren la concepción que Platón sostiene, otros hay que suscitan justo lo contrario. O sea, la autonomía, la capacidad técnica y el mérito del propio aedo: “Ya en la Odisea el bardo es descrito como un demiurgo, un trabajador que es premiado por su habilidad poética” (Murray, 1996, p.8). En particular, Murray se refiere sobre todo al momento de la Odisea en que el porquero Eumeo encuadra los divinos aedos en la categoría de los demiurgos, “un vidente, un médico, un carpintero de madera, o un aedo divino, que con su canto nos encanta” (*Odisea*, 17.383-5; Homero, 2012, p.285). Ya que *demiurgo* significa literalmente ‘el que trabaja para el pueblo’⁷⁴, siendo por tanto un ejecutante, un técnico (*constructor, artífice*; Peters, 1983, p. 49); un mediador-ejecutor de los dioses, para Platón (*ibíd.*), o en términos más genéricos, en la sociedad griega, un magistrado (“Demiourgos”, 2015), que tiene como función intermediar al Estado y al pueblo. Por lo que se trata de un hombre de oficios, con su propia autonomía y capacidad técnica, y por eso debe ser comparado a otros técnicos⁷⁵, como al médico o al carpintero.

Además, no faltan otros pasajes de Homero sobre la habilidad poética del aedo y de su autonomía en relación a lo divino. En la Odisea, Alcínoo elogia Ulises, diciendo: “Tienes hermosura de palabras y un entendimiento excelente. Contaste la historia con la *pericia* de un aedo” (*Odisea*, 11.368-369; Homero, 2012, p. 190). También en el Canto XXII, encontramos otro ejemplo de la mencionada pericia, y autonomía, del cantor-poeta;

⁷³ En este sentido, podríamos traducir *Palaioi Mithos*, no por *cuento* o *proverbio* antiguo, pero por *uterancia* o *pronunciación*, o sea, una *expresión oral* que viene desde tiempos ancestrales: “(...) uno podía interpretar *mythos* no como ‘cuento’ pero simplemente como ‘uterancia’ y traducir *palaioi* en un sentido más ligero, no como ‘antiguo’ pero meramente ‘algo que ha permanecido desde hace mucho tiempo’” (Destrée & Herrmann, 2011, p. 17). Y de cierta forma esto se relaciona con las *uterancias* del propio Platón, el modo como él interpreta los tiempos ancestrales y lo que él mismo quiere proferir, decir, anunciar.

⁷⁴ El prefijo *dēmi* (de *dēmos*, pueblo) y el sufijo *ourgós* (trabajo; de *érgon*, hecho, acción)

⁷⁵ Curiosamente, como podemos verificar en la versión original (“Homer, *Odyssey*”, 2015), Eumeo incluyó también en esta categoría al *vidente* (en griego, *mántin*, forma acusativa singular de *mántis*). O sea, adivino, y no profeta. Lo que significa que, ya en Homero, el propio vidente podría tener alguna capacidad técnica, interpretativa; aunque por la naturaleza de su profesión, claro está que nunca sería tan autónomo como el médico, el carpintero o mismo el aedo, en lo que respecta a su independencia ante lo divino.

cuando Ulises, después de regresar a Ítaca, masacra los traidores y pretendientes de Penélope, su esposa, y vemos a su aedo Femio, implorándole que no lo mate:

Te lo pido de rodillas, oh Ulises, que me respetes y que tengas compasión de mí. Para ti propio vendrá la desventura si matares al aedo: yo mismo, que canto para los dioses y para los hombres. Soy autodidacta y un dios me puso en el espíritu canciones de todos los géneros; soy la persona cierta para cantar a tu lado, como si fueras un dios. Por eso, no desees degollarme. (*Odisea*, 22.344-349; Homero, 2012, p. 362)

Es curioso como su argumento incluye una amenaza velada. En su defensa, Femio alega su estatuto especial, divino, pues es para los propios dioses que él canta, siendo también un dios que le colocó en el espíritu todos los géneros de canciones. Pero, aun así, el aedo no se resiste a decir que es autodidacta. En efecto, las músicas vienen de las musas, pero el arte, la habilidad, la pericia depende del aprendizaje y de la práctica del aedo, es él quien detiene el conocimiento técnico, el cual no aprendió de nadie, sino con él mismo y con su experiencia artística.

Claro está que, sin embargo, estamos hablando de Homero, un autor quizás no especialmente religioso (Tigerstedt, 1970, p. 170). Por eso, a pesar de que contiene pasajes que, en parte, dan razón a Platón – en cuanto a la prevalencia de lo sagrado en la poética, por ventura debido a vestigios de una espiritualidad previa, pre-homérica, en que la adivinación y la canción podrían encontrarse unificadas – es natural que contenga varias otras que claramente rechazan la incapacidad técnica del aedo y su absoluta dependencia de los dioses.

No obstante, ¿podemos decir lo mismo de Hesíodo? Por supuesto, sabemos que el autor de la *Teogonía* era bastante más religioso. Por eso, en el prólogo de la mencionada obra, nos dice que las Musas le insuflaron una voz maravillosa, para que celebrase las cosas del futuro y las cosas del pasado (*Teogonía*, 31-33; Hesíodo, 1988, p. 4). Pero, ¿sería este aedo, a fin de cuentas, un profeta, o un adivino? Naturalmente que no, tal sería muy improbable. No tenemos ningún relato que nos hable de él como un vidente; ni siquiera historias o anécdotas que describan los ciudadanos de Ascra consultándolo por causa de sus cultivos o sus animales (Tigerstedt, 1970, p. 172). Tenemos sí, como es evidente, el factor inspiración – las musas insuflándole una voz maravillosa – que simplemente corresponde al modelo tradicional y recurrente en los aedos. En efecto, los cantores-poetas, por su estatuto divino y su familiaridad con los dioses, podían compartir

con ellos una visión meta-temporal, en sus narraciones. En otras palabras, podían disfrutar de la condición de narrador omnipresente y/u omnisciente. O sea, se trata esencialmente de una fórmula retórico-poética. No tiene sentido interpretarla literalmente, ya que, de otra manera, entraría en contradicción con el resto de la obra. Pues, en realidad, así como Homero, también Hesíodo tiene sus momentos a favor de la autonomía, mérito, habilidad, pericia y conocimiento técnico del poeta – inclusive aplicándolos a sí mismo.

Todavía en el prólogo de la Teogonía, por ejemplo, tenemos los célebres versos en que nos dice que las Musas enseñaron a Hesíodo una bella canción (*Teogonía*, 22-25; Hesíodo, 1988, p. 3). Claro que también aquí, y de acuerdo con la tradición, el aedo necesita de los enseñamientos de las hijas de Mnemosine, detentoras de la sabiduría sagrada. Pero existen dos aspectos que debemos tener en cuenta:

Primero, el término enseñar⁷⁶, que es muy diferente de insuflar, y radicalmente distinto de poseer, o instigar el éxtasis. Ya que, para que haya quien enseñe, tiene igualmente que haber quien aprenda. Y aprender no es una acción meramente pasiva; exige atención, esfuerzo, capacidad de absorber las materias y de repetir sus pragmáticas.

Segundo, por primera vez en la historia de la literatura occidental la firma del autor (el *sphragis*) aparece en el texto; lo que motivó Jaeger a ver en Hesíodo el advenimiento de la subjetividad, y el intérprete primordial del mito. Algo incluso coherente con su religiosidad y ambición profética. Pero justamente por los motivos opuestos a los de una actitud dependiente, subyugada, pasiva. Él da gracias a las musas que lo inspiran, claro que sí, no obstante, es también él quien inscribe en su obra el sello de su nombre, inaugurando su espacio como el primer aedo que interpreta y transforma el canto de los dioses:

El mito es como un organismo: se desarrolla, se transforma y se renueva sin cesar. Es el poeta quien realiza esta transformación. Pero no la realiza en obediencia a un simple deseo arbitrario. (...) Esto ya es válido para la relación del poeta con la tradición, en la epopeya homérica. Pero en Hesíodo se vuelve aún más claro, ya que en él la individualidad poética aparece de modo evidente. (Jaeger, 1995, p.96)

Otro detalle, aunque aparentemente más trivial, pero que testimonia a favor de la pericia de los aedos, es el momento en que Hesíodo dice que él mismo participó en

⁷⁶ En término utilizado es *edídxan* (del verbo *didaskō*, enseñar, *yo enseño*), como podemos verificar en la versión original, en griego ("Hesiod, Theogony", 2015)

competiciones con otros cantores-poetas. En concreto, alega que venció los juegos fúnebres en honra del rey Anfidamante: “(...) vencí en poesía y gané un trípode de alas en forma de anillo. Y eso lo dediqué a las Musas del Helicón, del lugar donde originalmente me pusieron en el camino del bello canto” (*Trabajos y Días*, 690-693; Hesíodo, 1988, p. 56). O sea, nuevamente estamos hablando no de entidades sagradas que poseen al poeta, sino que tan sólo enseñan, instruyen, y lo colocan en el buen camino. Por eso, el arte también le pertenece, él tiene que ser habilidoso, por sí mismo, pues sin pericia no se vencen competencias.

De este modo, verificamos cómo la tradición que Platón alega existir, tanto en el *Ion* como en otros textos (*Fedro*, *Las Leyes*), simplemente no era una realidad de la literatura griega en el tiempo de Homero⁷⁷. Y mucho menos en el pos-homérico, incluyendo el de Hesíodo, y sobre todo el de los *poietes*, desde Arquíloco, a Solón, a Simónides, e incluso al piadoso Píndaro. En otras palabras, a partir del advenimiento de la escritura – aunque este medio de comunicación continuase siendo secundario en la antigua Grecia, e inclusive en la Grecia clásica – la historia de la poesía pasó también a ser la historia de la progresiva autonomía del poeta ante lo divino.

¿Existía inspiración? Sí. ¿Dádiva sagrada? Seguramente. Pero la anulación de los méritos del poeta, ¡claro que no! Y mucho menos posesión, éxtasis, delirio. Tal vez en la era pre-homérica, ancestral, donde una eventual unidad entre los ritos báquicos, la *manía*, la *mantica*, y la poética pudiese existir. Algo que quizás Homero todavía recordara. Pero que ya tampoco practicaba, aunque a veces evidenciase sus vestigios.

Por eso, no tengo dudas – si Platón, o mejor, su personaje Sócrates, pudiese resucitar de los muertos al autor de la *Ilíada*, para cuestionarlo, seguramente lo haría. Pero en la época de los filósofos y sofistas, Homero ya es sólo una sombra mítica, un superego de la *paideia* griega. Los únicos que restan son sus herederos, los sucesores de este largo linaje. A saber, los rapsodas, como Ion. Y es precisamente a este Ion que Sócrates va a interrogar.

⁷⁷ Incluso Dodds que, sin éxito, intenta sostener que existe de veras una irracionalidad poética en el siglo V a.C., reconoce: “La tradición épica representaba al poeta derivando de las Musas un conocimiento sobrenatural, pero no cayendo en éxtasis ni poseído por ellas.” (Dodds, 1997, p.87)

4.2.3. UNA REINTERPRETACIÓN DEL *ION*

Cuando Sócrates encuentra a Ion, o se cruza en su camino, él había acabado de ganar el primer premio de un concurso, en Epidauro, ciudad que organizaba regularmente un festival en honra de Asclepios. Se trata de una más, entre las diferentes y emblemáticas competiciones poéticas de la Grecia clásica, y cuyos orígenes provienen de la antigüedad. Ya Hesíodo, en *Trabajos y Días* (685-695) decía haber ganado los juegos fúnebres, y las Panateneias, que eran las más célebres, vienen por lo menos desde los tiempos de Homero, que las describe como las festividades “donde los mancebos de los Atenienses con el sacrificio de toros y carneros lo propician (en honra de Atenas), cada año” (*Ilíada*, II.550-551; Homero, 2014, p. 63)⁷⁸. Siendo éste el próximo evento que el rapsoda está seguro que también vencerá.

Efectivamente, autoconfianza es algo que no falta a este personaje. Y más que autoconfianza, la buena apariencia, el prestigio, la sabiduría, entre otras características que Sócrates dice envidiar:

(SÓCRATES) Confieso, Ion, que muchas veces sentí envidia de vosotros, los rapsodas. Por causa de vuestra arte, tenéis que estar siempre bien arreglados y con el mejor aspecto posible. Al mismo tiempo, tenéis necesidad de estar bien familiarizados con muchos y buenos poetas – y principalmente con Homero, el mejor y el más divino de todos. (*Ion*, 530b)

Cuando leemos este extracto, es inevitable cuestionarnos si el filósofo está, o no, siendo sincero. Ya que sus palabras no se coadunan con la imagen que de él tenemos en otras obras platónicas, como la *Apología*, por ejemplo. O sea, la de un hombre común,

⁷⁸ En este caso, Homero se refiere a las *Pequeñas Panateneias*, que se celebraban todos los años; y no a las *Grandes Panateneias*, de cuatro en cuatro años.

sin cualquier ambición de prestigio social, honras, falsas apariencias o mera belleza física. De hecho, en lo que concierne esta última, sabemos incluso que era bastante feo; algo que ambos los Banquetes (Simposios), de Platón y de Jenofonte, testifican. En el primero, Alcibíades dice que Sócrates es semejante a los silenos y a los sátiros (*Banquete*, 215a-c, 216c-d, 221d-e; Platón, 1972, pp.52 y 58), ambas figuras dionisiacas y grotescas; en una descripción que todos acogen con risas, precisamente por su sencillez y franqueza (*ibíd.*). En el segundo, de nuevo la misma comparación, y es Critobulo quién lo confirma, diciendo que el filósofo es el más feo de todos los silenos (*Banquete*, 4.19; Jenofonte, 2008, p. 52). En otras palabras, justo lo opuesto del hermoso Ion, que recita los poetas y los aedos, *siempre bien arreglado y con el mejor aspecto posible*.

No obstante, claro está que no es sólo la apariencia lo que dignifica el premiado rapsoda, pero sobre todo su capacidad de hablar de Homero mejor que cualquiera. Y es justamente esto que Sócrates pretende poner a prueba (*Ion*, 530d); un desafío que Ion inmediatamente acepta, disponiéndose a demostrarlo, ya que es un privilegio y vale realmente la pena escucharlo a él, recitando y ornamentando con bellos comentarios al autor de la *Ilíada*.

Con todo, ante semejante prontitud, una vez más nos deparamos con otra actitud intrigante por parte del filósofo que, inesperadamente, al final ya no quiere demostraciones, sino interrogarlo: “Pues bien, después encontraré tiempo para escucharte, pero ahora contéstame sólo una pequeña cuestión: eres especialista exclusivamente de Homero o también de Hesíodo y de Arquíloco?” (*ibíd.*, 531a).

Efectivamente, el rapsoda y el filósofo tienen en mente distintos tipos de demostración. Mientras que el artista pretende actuar, el pensador prefiere cuestionar y debatir. Y es a partir de este párrafo que empieza a establecerse el primero de dos itinerarios estructurales y argumentativos del texto – algo bastante característico en los diálogos socráticos de Platón, como el *Ion* e *Hipeas Menor*, ambos “constituidos por dos secciones simétricas en las cuales Sócrates cuestiona sus interlocutores, separadas por un pasaje intermedio en la cual él expone su visión positiva acerca del tema” (Kahn, 1999, p.101-102). En este sentido, los dados están echados. Y ya inserido en la disputa intelectual en que jamás quiso meterse, el rapsoda le contenta, concediéndole una premisa comprometedora, y de la cual no más conseguirá escaparse, aunque siempre voluntariamente, hasta el final de la obra; y que se convertirá en el principal fundamento lógico y razón demostrativa de su propia ignorancia: “Es tan sólo de Homero (que soy especialista). Lo que ya es bastante” (*Ion*, 531a).

Pero ¿no habla Homero de los mismos temas que Hesíodo y que los demás poetas? Por ejemplo, de la adivinación, y las artes, desde la aritmética a la medicina. Los asuntos poéticos, en términos genéricos, suelen ser relativamente semejantes, dentro de cada cultura, y otros, todavía más universales, son inclusive transversales. Pero Ion es un alma emocional, y le gusta demasiado la poesía para no hacer una distinción radical entre autores. Y sobre todo elogiando siempre a su predilecto: “Sí, Sócrates, pero no lo hicieron del mismo modo que Homero.” (*ibíd.*, 531d). O sea, claro está que todos hablan de los mismos temas, y frecuentemente dicen cosas parecidas. Sin embargo, lo que importa realmente no es lo que dicen, pero el modo como lo hacen.

Asimismo, denotando que el argumento de su interlocutor es verdadero, el filósofo prosigue con sus interrogaciones, estableciendo dos puntos fundamentales:

Primero, un elemento de autoridad intelectual. Esto es, ¿quién puede, entonces, determinar, entre los poetas, cuál de ellos *habla bien*, y cual habla *menos bien* (532a-b)? Siendo que, la respuesta a esta cuestión es fácil, pues el propio rapsoda estaría habilitado para cumplir este papel.

Segundo, un criterio objetivo por medio del cual la mencionada autoridad puede justificar sus declaraciones. Por ejemplo, cuando el rapsoda dice que Homero es el que *habla mejor*, no lo puede decir simplemente porque le apetece, o porque le gustan más sus versos que los de Hesíodo – tiene que justificarlo. En este sentido, no puede haber otro criterio que el de las normas objetivas del *arte poético general* (*ibíd.*, 532c) – un arte que, evidentemente, el especialista tiene que conocer y dominar por completo.

Asimismo, por lo menos aparentemente, Ion corresponde a los principios que Sócrates determinó. Por lo que, naturalmente, concuerda con todo lo que su interlocutor le propone. Sin embargo, después de haber establecido estas premisas, el filósofo infiere una conclusión sorprendente:

(SÓCRATES) Entonces, mi caro amigo, no erraremos si declaramos que Ion es tan buen especialista en Homero como en los otros poetas, porque él mismo afirma que una misma persona es competente para juzgar todos los que hablan de las mismas cosas y, en realidad, casi todos los poetas tratan de los mismos temas. (*ibíd.*, 532b)

Lo que debería estar en causa en este debate sería sobre todo la demostración de la competencia del rapsoda. Pero Sócrates se fija antes en su especialización en Homero. O sea, no dice que Ion es incompetente, pero tan sólo que él no es un perito en la función

específica de recitar y comentar exclusivamente al autor de la *Ilíada*. Esto es, de hecho el diálogo podría haberse terminado en este punto. Bastaba que el interlocutor le contestase que sí. Con todo, de nuevo él se muestra demasiado sensible, emocional, apasionado por su aedo predilecto – incluso más que por la poética en general. Por lo que no está dispuesto a abdicar de su relación particular y exclusiva con él.

No obstante, también aquí verificamos otro elemento curioso: ¿Sería realmente necesario que Ion abdicase de su predilección por el autor de la *Ilíada*? Claro que no. Bastaría que él concordase con Sócrates, diciendo – tienes razón, soy un especialista en el arte poético; pero en los asuntos que los poetas divergen soy un profesional todavía más especializado, ya que conozco mejor a un autor particular: Homero. – Pero él sería incapaz de contra-argumentar de esta manera; su pasión lo ciega, suprime su raciocinio lógico y habilidad argumentativa. Sus sentimientos perjudican inclusive su capacidad de concentración; la súbita conclusión socrática lo deja confuso, aporético, sin saber cómo explicar simultáneamente su competencia profesional y sus preferencias, gustos o afinidades personales:

(ION) Entonces, Sócrates, ¿por qué motivo, cuando debatimos acerca de cualquier otro poeta, no muestro interés y no soy capaz de decir nada que merezca la pena, e incluso me vuelvo soñoliento; pero cuando se menciona Homero, inmediatamente me despierto, con el espíritu atento y lleno de ideas? (*ibíd.*, 532c)

Con su mente dispersa y confusa, el rapsoda se entrega por completo en las manos de su interlocutor, en una actitud pasiva, y quizás la más peligrosa que podemos tener, ante un filósofo – la resignación aporética, a la merced de la primera teoría que éste le pueda proporcionar. Así, constatando la resignación de Ion, en este aporético estado de alma, Sócrates le ofrece generosamente una solución (Destrée & Herrmann, 2011, p.45). O sea, la célebre Teoría de la Posesión. Con todo, no sin antes deducir y aclarar, sin margen de dudas, una inferencia esencial – la necesaria y absoluta ignorancia de este frágil y sentimental heredero de la poética, tanto del punto de vista técnico (arte) como teórico (ciencia):

(SÓCRATES) No es difícil de adivinar, mi amigo. Es más que evidente, para todos, que tú eres incapaz de disertar sobre Homero por arte⁷⁹ o por ciencia⁸⁰, pues, si hablaras por arte, serías capaz de disertar sobre todos los otros poetas, ya que existe un arte poético general. (*Ion*, 532c)

De este modo, si no es por arte ni conocimiento que Ion consigue recitar y comentar Homero, mejor que cualquiera, sólo es posible que lo haga por inspiración, o sea, por puro talento o don de las musas.

Y por tanto, es a partir de este párrafo que, por la primera vez en la literatura griega, y consecuentemente, en la historia del pensamiento occidental, surge una teoría – no un extracto, o un fragmento perdido, que se contradice en las páginas siguientes de la misma obra – pero una auténtica formulación teórica, justificada y organizada sobre la inspiración artística; declarando que se trata de un fenómeno de pura posesión, éxtasis divino, o furor poético.

Pero como podemos constatar, esta concepción socrático-platónica no es el resultado de un debate serio, riguroso, imparcial, meticuloso, con argumentos y contra-argumentos perspicaces e inteligentes, por parte de ambos los participantes. Por el contrario, surgió de una corta charla informal, tranquila y jovial. Para la cual, sin embargo, el filósofo parece venir ya muy bien preparado; abriendo el juego retórico ya con premisas intencionales, que inmediatamente colocó sobre la mesa, con vistas a llegar a conclusiones previamente establecidas, haciendo recordar la célebre abertura del ajedrez, la del pastor, que prevé el mate en cuatro jugadas.

Aun así, lo más sorprendente de todo quizás sean las reacciones y respuestas de Ion. Sin darse cuenta que, aceptando la tesis socrática, tendrá igualmente que aceptar su propia ignorancia (técnica y teórica), su actitud es completamente ingenua – primero está de acuerdo, poco después, al final ya no concuerda, él parece incapaz de concentrarse ante el discurso poético de Sócrates (Dorter, 1973, p. 66). Al inicio, se comporta como un adepto incondicional de la teoría de la posesión, usando expresiones exultantes: “Sí, por Zeus” (*Ion*, 535a), o “la prueba que me das es flagrante” (*ibíd.* 535c). En efecto, es la propia retórica del filósofo que lo seduce. Pues, curiosamente, él discurre en una narrativa

⁷⁹ *Téchne*: Arte, técnica.

⁸⁰ *Epistémé*: Ciencia, conocimiento teorético; opuesto a la *doxa* (opinión), a la *praktike* (práxis, acción) y a la *poietike* (*poiein/poiesis*, poética, acción, ciencia productiva) (Peters, 1983, pp. 77, 56, 193-194)

semejante a la poesía; habla de dioses de aedos y rapsodas, diciendo que todos ellos son sagrados, mientras estás poseído por el entusiasmo divino. Así:

(...) encantado por esta imagen de los poetas y rapsodas como porta-voces inspirados de los dioses, Ion confiesa tiernamente que las palabras de Sócrates le tocaron el alma y se convierte inmediatamente en un prosélito de la teoría socrática de la inspiración poética. (Beverluis, 1999, p.88).

Sin embargo, poco después, todo cambia. Finalmente Ion se da cuenta que la tesis socrática tiene igualmente consecuencias negativas para su imagen. Pues implica que, en sus actuaciones, él esté en un estado alterado de consciencia, incompatible con cualquier forma de sabiduría, pericia, técnica o conocimiento; ya que su mente se encuentra en puro delirio maníaco. De este modo, Ion pasa súbitamente de un extremo al otro, rechazando por completo la teoría que, hace pocos momentos, había abrazado jubilosamente. En las palabras de Beverluis:

(...) la amenaza de apostasía surge cuando Sócrates, en seguida, deduce una inesperada y desagradable implicación: así como el poeta inspirado está ‘fuera de sí’ y, por tanto, loco, también lo está el inspirado rapsoda. Por lo que también Ion está loco. (*ibíd.*).

Pero en realidad también la propia tesis socrática de la inspiración tiene sus puntos flacos, debilidades e incongruencias. Por un lado, como ya vimos en el capítulo anterior, no tiene cualquier fundamento en la tradición literaria griega, a no ser en un eventual pasado, muy distante, pre-homérico; pues ni siquiera en Homero existen referencias sobre aedos en puro trance, poseídos o ‘fuera de sí’. Por el contrario, podemos encontrar varios pasajes que sugieren precisamente lo opuesto, o sea, a favor de una autonomía cada vez mayor del poeta-cantor. Por otro, el propio diálogo entra en contradicción, en párrafos como 537b-c, en que el rapsoda declama, efectivamente, al autor de la *Ilíada*, recitando el extracto en que Néstor da consejos a su hijo Arquíloco, sobre cómo conducir un carro de caballos, en una corrida. Si la teoría socrático-platónica estuviese correcta, Ion entraría en éxtasis en ese preciso momento (Woodruff, 1983, p.8). Con todo, eso no se verifica. O del mismo modo, en el párrafo 535e, cuando el filósofo menciona el público como

siendo el último nivel de la jerarquía de la posesión, alegando que los espectadores son, de hecho, poseídos por el artista, durante sus actuaciones:

(ION) ¡Lo sé muy bien! Los veo desde lo alto del estrado, cada vez que lloran o lanzan miradas terribles o tiemblan con mis palabras. En efecto, es necesario que los observe bien: ya que si les provoco el llanto, yo mismo reiré cuando reciba el dinero, mientras que, si les provoco la risa, lloraré yo cuando pierda mi remuneración. (*Ion*, 535e)

Pero ¿cómo podría Ion saberlo? ¿Cómo podría tener consciencia del espectador si él mismo estuviera poseído por las musas, en delirio? No podría, evidentemente.

No obstante, el rapsoda ni se da cuenta, ni siquiera para un poco para pensar en las flagrantes debilidades de la tesis que su interlocutor le propone. Lo único que le interesa es hablar de los premios que gana y de la forma maravillosa como declama Homero. Por lo que Sócrates tampoco necesita de elaborar mejores argumentos. En esta fase del diálogo, ya es evidente lo que el filósofo piensa de los artistas, herederos de la poética griega; simplemente no los respeta. Los ve como personajes ridículos, vestidos de ropas coloridas y ornamentados con una corona de oro, llorando en los sacrificios y en las fiestas (*Ion*, 535d). Inevitablemente, tenemos que constatar lo obvio – tanto para los propósitos del autor, Platón, como para los de su protagonista, Sócrates, las actitudes y comentarios del rapsoda son profundamente irrelevantes (Murray, 1996, p.97).

Sin embargo, a lo largo del diálogo, Sócrates hace varios elogios a Ion, incluso dice que siente envidia de los rapsodas. Efectivamente, tal vez por este motivo, este texto no haya sido siempre reconocido como haciendo parte del canon platónico, así como el *Hipias Mayor*: “En el siglo XIX ambos los diálogos fueron declarados apócrifos por los académicos que no veían como podrían ser simultáneamente cómicos y serios, en términos filosóficos” (Woodruff, 1983, p.1)⁸¹. O sea, antes ya desconfiábamos, pero ahora sabemos que, cuando Sócrates elogia Ion, no está siendo sincero; hace parte de su famosa ironía. Y por eso ya no nos sorprenden sus aparentes contradicciones, como por ejemplo, cuando el rapsoda se dispone a recitar, a mostrar sus habilidades declamatorias, y el filósofo, a pesar de haberlo elogiado momentos antes, en la práctica se excusa,

⁸¹ Aunque hoy en día su autenticidad sea consensual: “Nuestro siglo (en el caso de esta edición – Woodruff, 1983 – el XX) ha sido más sensato, y restauró la respetabilidad de los diálogos. Y son hoy aceptados por la mayoría de los académicos como representativos del período temprano de Platón. En su conjunto, el *Ion* y el *Hipias Mayor* contienen los más importantes trabajos de Platón sobre poesía y belleza” (*ibíd.*)

alegando falta de tiempo para poder escucharlo. De hecho, es justo en este momento que surge el segundo itinerario argumentativo del texto. Después de haber aceptado la tesis socrática, Ion se contradice y, al final, ya no está de acuerdo:

(ION) Tú hablas bien, Sócrates, pero me sorprenderías mucho si, hablando tan bien, me persuadieras de que es poseído y en delirio que hago el elogio de Homero. Tú mismo no creerías en ello si me escucharas hablando de Homero. (*Ion*, 536d)

A lo que Sócrates contesta:

(SÓCRATES) Seguramente quiero escucharte, pero no antes que me contestes a esta cuestión: ¿entre los asuntos de que habla Homero, sobre cuál hablas bien? No sobre todos, por cierto. (*ibíd.*, 536d-e)

En estas dos líneas del diálogo, podemos denotar una vez más la total discrepancia entre los dos personajes. Ion no pretende un debate de ideas, él da mucho más valor al aspecto externo del discurso que a su estructura formal. Incluso admite que las bellas palabras de su interlocutor lo influyen, o sea, que es el ornamento retórico que lo mueve. Y coherente con este espíritu de intercambio poético, enraizado en la oratoria, de nuevo manifiesta el deseo de mostrar, también él, su arte; la de declamar y hablar de Homero. En efecto, él parece mucho más ansioso por hacer una exhibición de su arte rapsódica que por entrar en una indagación intelectual (Dorter, 1973, p.66)

Por su vez, Sócrates se encuentra en el extremo opuesto. Lo que pretende es debatir ideas y argumentos. No es el aspecto decorativo de la retórica que le interesa, pero su contenido racional y objetivo. Por eso, evita al máximo las exhibiciones poéticas que el rapsoda le propone; no se identifica con ellas, de cierto modo las desconsidera. Lo que, sin duda, va al encuentro del retrato que el párrafo 532d-e hace de él – un hombre simple, cuyo discurso está al alcance de cualquiera, pues apenas exprime la realidad, como conviene a un individuo común⁸². O sea, no se trata de una celebridad de la época, ni de más un heredero de la poética; pero alguien que trae consigo una narrativa diferente, con

⁸² Jabouille traduce el término *idiôten* (individuo común) por *profano* – dando énfasis a la objetividad socrática, sin influencias exteriores (Platón, 1999, p.43). Pero preferí la traducción literal – *individuo* – que Woodruff también prefiere; en inglés, *ordinary man* (Cooper, 1997, p.940).

base en la razón que, utilizada sin falacias ni ornamentos meramente persuasivos, puede descubrir realidades objetivas, como la naturaleza de un arte o de una virtud.

Así, Sócrates empieza el segundo itinerario argumentativo del diálogo recolocando las premisas. Sin embargo, de esta vez, ya no sobre el arte poético, o sea, la técnica o el modo como un poeta habla de un tema, pero sobre los propios temas de la poesía, y los requisitos necesarios que uno tiene que tener para que pueda abordarlos convenientemente. Por lo que el filósofo, antes de todo, interroga al rapsoda, partiendo ya del principio que él no puede ser capaz de hablar bien sobre todos los asuntos homéricos, ya que son muchos.

No obstante, Ion no tiene dudas; para él sería una limitación inadmisible no saber hablar bien sobre absolutamente todos los temas que su aedo predilecto menciona: “Pues para que sepas, Sócrates, es sobre todos sin excepción.” (*ibíd.*, 536e). El problema es que, de nuevo, el rapsoda y el filósofo tienen interpretaciones muy diferentes en cuanto a lo que significa *saber hablar*, o *hablar bien* de temas poéticos. El primero se refiere a tener habilidad para proferir un discurso bello acerca de determinada materia; mientras que el segundo se refiere a ser perito, o sea, ser técnicamente competente en la mencionada temática o arte. Y en este sentido, de hecho, son tantas las materias y artes que Homero aborda que, evidentemente, sería imposible que Ion pudiera ser un especialista en todas. No obstante, siendo incapaz de raciocinar convenientemente – dominado por el sentimiento, y sin darse cuenta que este malentendido lingüístico, de hecho, no es más que una trampa silogística que, de nuevo, resultará en la deducción lógica de su ignorancia – el rapsoda se mete, una vez más, en el debate argumentativo en que nunca quiso entrar.

De este modo, ya en el campo de batalla en que se siente comfortable, Sócrates prosigue con sus inquisiciones, solicitando a su interlocutor que le declame el mencionado pasaje de la *Ilíada*, en que Néstor enseña su hijo Arquíloco cómo conducir carros a caballo. Una propuesta a que Ion, ansioso por mostrar sus habilidades desde el inicio del diálogo, simplemente no puede resistir:

(ION) inclínate ligeramente, en la bien trabajada silla hacia la izquierda de ella, y al caballo de la derecha anímale aguijoneándolo y aflójale las bridas. El caballo de la izquierda se acerque tanto a la meta que parezca que el cubo de la bien trabajada rueda, haya de rozar el límite. Pero cuida de no chocar con la piedra. (*ibíd.*, 537b).

A lo que Sócrates – después de exigir que el rapsoda se calle, pues una vez más no tiene paciencia para escucharlo – contesta con una cuestión letal, donde podemos denotar

de inmediato su artimaña argumentativa: “Basta, Ion, ¿quién distinguirá mejor si estos versos están correctos o no lo están, el médico o el cochero?” (*ibíd.*, 537c)

El cochero, evidentemente (*ibíd.*) – dice Ion; que es o que diría cualquiera. En efecto, cualquier individuo común puede comprender las preguntas socráticas (*ibíd.*, 532e). Y las respuestas inherentes a ellas tampoco podrían ser más simples, dependen tan sólo de sentido común. Sin embargo, por lo menos en este texto, y en conformidad con el platonismo inicial (como en la *Apología*, por ejemplo), toda esta aparente simplicidad, a pesar de que, por un lado, es sincera, por otro, oculta los auténticos designios del filósofo. En este caso – demostrar la ignorancia de los poetas y de los herederos de la poética, o sea, de la tradicional *paideia*, o educación, helénica. Pues, si efectivamente Sócrates quisiera debatir con su interlocutor bajo una plataforma argumentativa común, seguramente que no cambiaba constantemente de criterios de análisis, en el ámbito de esta discusión.

Pero ese no es su objetivo. Más que debatir ideas, Sócrates pretende demostrar su teoría de la posesión y la consecuente ignorancia de su interlocutor. Por lo que, de nuevo, diverge de Ion sobre lo que significa *hablar bien* – que es el criterio en causa – substituyendo el término *bien* por *correcto* (o *hablar correctamente*) – algo que funciona como una trampa lógica en la cual el rapsoda infaliblemente se deja atrapar. De hecho, bajo la apariencia de que pretende tan sólo dialogar, de una forma imparcial y objetiva, acerca de la poética y, subsecuentemente, de la rapsódica, por la segunda vez podemos constatar que lo que realmente le preocupa es nada más que, nuevamente, encontrar las premisas necesarias para inferir las mismas conclusiones. Pero la verdad es que también esta actitud hace parte de la ironía socrática:

(...) mientras está obteniendo sus premisas, Sócrates no está preocupado en revelar la intención de sus cuestiones. Algunas veces, de hecho, está deliberadamente intentando ocultarlas, de manera a que el interlocutor no pueda negarse a providenciarle las premisas que él necesita. (Robinson, 1962, p.22)

De este modo, a partir de aquí, nada más podrá salvar al rapsoda. Bastará a Sócrates enumerar el extenso rol de artes que Homero menciona, y sus temáticas y actividades inherentes – la medicina, la carpintería, la aritmética, la adivinación, la pesca – que su interlocutor jamás conseguirá corresponder, ya que el criterio socrático no tiene que ver con *hablar cosas bellas* sobre estas ocupaciones, sino *hablar correctamente* sobre ellas,

tal como lo haría un especialista. Algo que, como es evidente, sería humanamente imposible... ¿Cómo podrá Ion *hablar correctamente*, como si fuera un especialista en cada una de las profesiones que Homero menciona, si él tan sólo conoce la suya, la de recitar y declamar versos?

Claro está que Ion aún intenta recurrir a un último argumento, el del lenguaje; alegando que pertenece al rapsoda un conocimiento especial, el de saber cómo deben hablar los diferentes individuos, en conformidad con la función que desempeñan; o sea, “(...) el lenguaje que conviene a un hombre o a una mujer, que conviene a un esclavo o a un hombre libre, que conviene a un subalterno o a un jefe” (*Ion*, 540b).

Muy bien. Pero ¿bajo qué criterios? ¿Qué criterios tenemos para determinar si determinado lenguaje es, o no es, conveniente a este o aquel individuo o actividad profesional? De nuevo, los que Sócrates impone. O sea, los que favorecen el lenguaje *correcto*, en el mismo sentido que en el dilema anterior. Por lo que, Sócrates vuelve a citar un rol de artes, indagando si el rapsoda sabría, o no, mejor que los respectivos especialistas en las diferentes áreas, el lenguaje adecuado (correcto) a cada una de ellas.

Y claro está que, en este momento, entramos en una fase particularmente graciosa del diálogo, porque Ion simplemente ya no sabe que decir; está totalmente desorientado, mentalmente y emocionalmente confundido – en el caso del arte de la navegación, concuerda con Sócrates, diciendo que un piloto sabría mejor cuales serías las palabras correctas a proferir en el medio de una tempestad (*ibíd.*). Con todo, en el caso de la guerra, ya no está de acuerdo con el filósofo, alegando que sabría encorajar mejor (*más correctamente*) las tropas que un general (*ibíd.*, 540d).

Se trata de una fase en que el rapsoda ya sólo discute emocionalmente, de una forma totalmente anti-dialéctica (Beverlouis, 1999, p.88), rechazando capitular, pero ya sin la mínima capacidad de contra-argumentar, pues ya no es más que un mero flujo de emociones, insensible a la derrota lógica (Kahn, 1999, p.112). Por fin, el filósofo le ofrece un premio de consolación: poder escoger entre ser injusto – ya que no consigue demostrar, en la práctica, el arte que dice poseer – o divino, poseído por las musas. Y claro está que no es difícil adivinar su respuesta: “(ION) La diferencia es grande, Sócrates. Mejor es pasar por un hombre divino” (*Ion*, 541b). Una rendición final que permite al filósofo reafirmar su teoría: “(SÓCRATES) Consiente, así, Ion, el título más bello: reconoce que eres divino y que no hay arte en tus elogios a Homero” (*ibíd.*)

Ya puede terminar el diálogo. Sócrates consiguió lo que quería: negar al rapsoda su pretensión de poseer cualquier forma de conocimiento o arte, tanto del punto de vista

técnico como temático. Y naturalmente, si el protagonista platónico está satisfecho, cuanto más estará el autor, Platón. Derrotar Ion no era sólo derrotar a los rapsodas, pero a toda su herencia. O sea, todo su linaje poético que venía desde los aedos, a los poetas, hasta la era clásica de los declamadores. Algo que significaba un punto de viraje radical en la *paideia* griega. A fin de cuentas, ni Homero, ni Hesíodo, ni más tarde Arquíloco, Solón, Simónides y Píndaro, conocían efectivamente el arte que practicaban, ni los temas que abordaban. Ellos eran poseídos por las musas, y tan sólo en delirio podían componer sus bellos poemas.

Pero ¿por qué? ¿Qué pretendía Platón con esta crítica? ¿Qué nuevo mundo quería inaugurar; que nuevo paradigma, o paradigmas? ¿Sería una nueva imagen del poeta, o del artista, inserida en un contexto inédito de la comunicación humana? Y en cuanto a este nuevo artista, ¿bajo qué formas – probablemente también inéditas – debería él comunicar?

4.2.4. PRIMEROS PARADIGMAS:

EL SABIO INJUSTO Y EL DIVINO IGNORANTE

¿Cuáles serían, entonces, los propósitos de Platón? Como es evidente, nunca lo sabremos, por lo menos de una forma total y absoluta. Pero algunos aspectos son suficientemente objetivos para que podamos pronunciarnos sobre ellos. Por ejemplo, sin duda que tenemos datos suficientes para contestar a la siguiente cuestión, y que es fundamental: “¿Para el autor del *Ion* y de la *República*, qué sería más importante: formular una teoría sobre el origen y los procesos de la creatividad artística, o encima de todo retirar a la tradición poética su pretensión sapiencial, esto es, de conocimiento teórico y técnico?”

Naturalmente que la segunda opción es la más consistente, o sea, la que está más en conformidad con los registros platónicos. Basta tener en cuenta la diferencia cronológica – y, consecuentemente, de pensamiento – entre los dos referidos diálogos para que lo constatemos. De hecho, la Teoría de la Posesión del *Ion* ni siquiera aparece en la *República*. Pues, a medida que Platón va madurando filosóficamente, ésta se convierte en una tesis cada vez menos relevante... o en una mera anécdota, *proverbio*, o *cuento antiguo*, como es el caso del *Palaaios Mithos*, del párrafo 719c de su obra póstuma, *Las Leyes*. Efectivamente, es probable que el filósofo creyese de veras que su concepción del poeta delirante fuera la más fiel a de los antiguos, o sea, a los tiempos pre-homéricos. Pero ésta no era su principal preocupación. Jamás ha sido. Incluso en el inicio del propio *Ion*, el personaje Sócrates nos da a conocer sus prioridades – después del rapsoda se vanagloriar de sus magníficas capacidades, de declamar y comentar Homero, su respuesta no podría haber sido más directa e incisiva: “Es evidente que no te excusarás a probármelo.” (*Ion*, 530d)

El principal objetivo socrático y platónico es éste, que el rapsoda – así como la tradición poética representada en su figura – demuestre que realmente posee la sapiencia

que alega detener. Algo que no será fácil, ya que Sócrates hará todo lo que esté en sus manos para demostrar lo contrario. Intentará encontrar las premisas más convenientes, elaborar los argumentos más eficaces, e incluso construir teorías poéticas, de la creatividad artística y de la inspiración – en las cuales integrará eventualmente sus propias convicciones personales, acerca de supuestos proverbios, mitos, cuentos, o creencias ancestrales. Pero lo más importante es que nada lo aparte del su real objetivo, de sus intenciones fundamentales, de su verdadera misión – demostrar que el rapsoda no declama por arte ni ciencia, pues tal como los poetas antes de él, no detiene cualquier tipo de conocimiento. Esta sí es la auténtica programática platónica, un punto común que no cambia a pesar de la evidente evolución de sus diálogos, en el ámbito de su cronología filosófico-literaria; estando presente no sólo en el *Ion*, como también en el *Fedro*, en la *República* y en *Las Leyes*, entre otros textos transversales a su obra. O sea, una pragmática coherente y que, seguramente, habrá empezado en el propio Sócrates existencial, como también nos atesta la obra de Jenofonte.

Claro está que, a lo largo del *Ion*, constatamos que la ironía socrática está siempre presente, y que los elogios del protagonista platónico al rapsoda son evidentemente falsos, ocultando además un sutil desdén por esas figuras vestidas con trajes coloridos y coronas de oro (*Ion*, 535d). Pero si en este diálogo la mencionada ironía aún pueda ser relativamente sutil, en las obras de Jenofonte, como el *Banquete* y *Memorables*, sin duda se convierte en un ataque bastante más sarcástico. Habiendo probablemente conocido el mencionado diálogo de Platón (Woodruff, 1983, p.5), este autor nos relata un ambiente que no sólo está en sintonía con su contenido teórico y práctico, como inclusivamente lo supera en términos ideológicos, políticos y sociales. De hecho, su testigo nos da a conocer una diatriba constante entre los adeptos socráticos y los demás grupos de la sociedad helénica, herederos de la tradición poética; en particular, los rapsodas y los sofistas. Y por veces de una forma asaz más contundente y agresiva.

Entre las diferentes obras de Jenofonte, que testifican este abordaje más directo y frontal al confronto socrático-poético (y sofístico, claro), tenemos el *Banquete*; donde a propósito de cada uno exhibir sus orgullos personales, Nicérato habla del mayor orgullo que tiene en su vida, el de, así como los rapsodas, conocer de memoria la *Ilíada* y la *Odisea*. A lo que Antístenes – discípulo de Sócrates – inmediatamente contesta: “¿Y acaso conoces gente más estúpida que los rapsodas?” (*Banquete*, 3.6; Jenofonte, 2008, p.44). En efecto, de nuevo constatamos como el grupo socrático menospreciaba estos artistas. Y la justificación que nos da Antistenes no es muy diferente de la que presenta el dialogo

Ion – otro motivo que nos lleva a creer que Jenofonte conocía de veras la mencionada obra de Platón – esto es, que en realidad ellos no comprendían su propio arte, por lo que no podrían conocer el sentido profundo de los versos que recitaban (*ibíd.*).

Efectivamente, se trata de una crítica que es coherente con el pensamiento de los discípulos socráticos y que se encuentra presente en otra obra del mismo autor, *Memorables*. En este texto, Jenofonte nos da a conocer el episodio en que Eutidemo – un joven que todavía no sabe qué profesión debe seguir – pretende conocer las artes, no por la práctica, pero a través de los registros literarios que acumuló, o coleccionó. Ante este saber enciclopédico Sócrates le sugiere, entonces, que se convierta en un rapsoda, ya que tiene en su poder todos los poemas de Homero. Con todo, el joven inmediatamente rechaza la malhadada sugestión: “¡Por Zeus, claro que no! Yo sé que los rapsodas saben de memoria todos sus versos, pero son muy estúpidos” (*Memorables*, IV.2.10; Jenofonte, 2009, p.233)

Pero claro está que estas investidas de Sócrates, y de sus discípulos, que Jenofonte nos relata, no tenían como único objeto los rapsodas. Toda la sociedad griega se basaba en la educación poética, lo que se espejaba en sus diferentes grupos sociales; los artesanos, los comerciantes, los adivinos, y principalmente en la clase dominante de los sofistas. Y en este sentido la crítica socrática al saber “libresco” de Eutidemo nos lleva a comprender, en parte, una de las causas más relevantes de esta confrontación:

(...) creían haber recibido la mejor de las educaciones y se enorgullecían bastante de su sabiduría. (...) el bello Eutidemo había reunido un gran número de escritos de los poetas y sabios más famosos y que por esa razón creía que ya se distinguía, en sabiduría, de los jóvenes de su edad y tenía grandes expectativas de superar a todos en su capacidad de hablar y de actuar. (*ibíd.* IV.2; p.229)

Naturalmente, al conocerlo, el Sócrates de Jenofonte bromea con Eutidemo, y con el modo como este debería, por tanto, presentarse a sus conciudadanos – caso, por ejemplo, el joven quisiera venir a ser médico:

(SÓCRATES) Imaginad como (...) sería adecuado a los que quisiesen obtener el cargo de médico de la ciudad. Y como sería conveniente para ellos empezar su discurso de esta manera: «Ciudadanos atenienses, jamás aprendí de nadie el oficio de médico, ni busqué ningún médico para que fuera mi maestro. Pasé toda mi vida evitando no sólo aprender

con los médicos como también fingiendo haber aprendido este oficio. Aun así, podréis darme el cargo de médico que yo voy intentar aprender, practicando con vosotros». Todos los presentes se rieron de esta presentación. (*ibíd.* IV.2.5; p.231)

Lo más curioso en estos dos discursos es que no se limitan a una confrontación simple entre comunicación escrita y oral, ni entre teoría y práctica. Por el contrario, aunque superficialmente no lo parezca, ambos están de acuerdo por lo menos en relación a un aspecto esencial – la prevalencia de la oralidad en relación a la escritura. La diferencia es que manifiestan actitudes divergentes en lo que concierne a su objeto y método.

En realidad, a primera vista, el joven parece preferir la herencia escrita a la oral. Pero no. O por lo menos eso no es lo que, efectiva y literalmente, afirma. Él no pretende escribir, su real objetivo es *hablar mejor*. Y tampoco podía ser de otra manera. A fin de cuentas, ¿a qué herencia escrita nos estaríamos refiriendo? Como ya vimos, ésta no era la cultura predominante de la tradición helénica. No obstante, Eutidemo demuestra una actitud bastante sintomática de los tiempos en que vivía – y tal vez no sea coincidencia, en este contexto, el hecho de que él sea joven – ya que es en los siglos V y IV a.C. que la mencionada tradición alcanza el punto de giro crucial que culminará con la adopción de la escritura por parte del nuevo discurso, el filosófico, que se consolida en Aristóteles. De este modo, es natural que la cultura de las letras ya fuera, para el joven Eutidemo, algo insustituible para la futura profesión de sofista, ya que servía de auxilio de memoria para los oradores. Aunque así no fuera más que una herramienta, teniendo por fin último el objetivo predominante, la retórica oral, o sea, *hablar mejor*.

Por su lado, Sócrates es radical – y en un cierto sentido quizás más tradicional – ya que rechaza frontal y abiertamente la colección “libresca” del joven, estableciendo un paralelo entre esta acumulación de registros letrados y decadencia de la oralidad sofística. Y el motivo que presenta es muy simple, bajo su perspectiva, tanto la escritura como la oralidad auxiliada por ella, resultan tan sólo en especulación, en detrimento de lo que es verdaderamente importante: el conocimiento técnico (de las *technai*), real, efectivo, y que adviene de la pragmática de las artes. Pues tal como en el *Ion*, él no reconoce en la retórica de los sofistas (o sea, en el *hablar mejor*) un conocimiento auténtico; sino un tipo de discurso superficial, basado en la mera ornamentación, constituido por meras palabras, tan bellas como vacías, donde la verdad se mezcla con la falsedad. Y por fin, tan especulativo como las letras muertas de esos registros escritos, en los cuales se depositaron los versos de los aedos y de los poetas, que por su vez también alegaban

conocer las artes – de cochero, médico, navegador, general – sin, con todo, haberlas practicado.

De este modo, no se trata de un confronto linear entre oralidad y escrita, por lo menos de una forma simplista; sino de maneras prácticamente opuestas de interpretar ambos medios de comunicación, y un contexto sin precedentes, que vendría a desembocar en una transición inédita, en el ámbito del discurso literario, filosófico, artístico y cultural helénico. Mientras que Sócrates prefiere dialogar, los sofistas tienen orgullo en sus registros, que vienen de la tradición, y los utilizan como manantial donde las *letras* y la *palabra hablada* se encuentran, siendo por eso un medio indispensable para la producción de nuevos discursos elocuentes, ya de nuevo en la dimensión oratoria. Pues, efectivamente, hace mucho que el privilegio de registrar poemas estaba progresivamente transformando la *poiesis* y, consecuentemente, la propia *paideia* griega.

Como ya vimos en capítulos anteriores, las diversas civilizaciones – en particular, las de los ejemplos que hemos seleccionado, o sea, la egipcia, la sumerio-babilónica y la helénica – aunque, en su estado ancestral, toda su cultura fuera inseparable de su religión, los distintos soportes de comunicación utilizados, en cada una de ellas, dieron lugar a sociedades muy diferentes. Y en el caso específico de Grecia, donde la escritura surgió tan sólo en el siglo VII, y donde nunca hubo una clase de escribas, los ritos modelaron las características orales de los aedos. De este modo, aún en la época pre-homérica, la piedad helénica dio origen a historias y epopeyas, de dioses, titanes, gigantes y héroes, que se contaban en canciones, en un espectáculo de música, acrobacia y danza.

Por lo que, la unidad intrínseca entre literatura, arte y religión sugiere también una transversalidad ritual, en la cual las prácticas de la adivinación, de la celebración poética y de los cultos de la fertilidad estarían en cierto modo poco diferenciadas. En efecto, es consensual el hecho de que los rituales dionisiacos, de génesis milenaria, están en los orígenes del teatro e inclusive de todo tipo de actuación o performance. Además, el propio Platón demostró un peculiar interés en estos tiempos ancestrales, refiriéndose por diversas ocasiones a antiguos proverbios, leyendas o mitos (el *Palaios Mythos*, Las Leyes, 719c; la *Atlántida*, en *Timeo* y *Critias*) y elaborando etimologías, como en el caso de la conexión originaria entre *maniké* y *mantiké* (Fedro, 244b-d). Algo que, posiblemente, habrá incluso influenciado su propia concepción acerca del artista inspirado⁸³; ya que la teoría de la

⁸³ O propio Tigerstedt no niega esta realidad que nos describe la antropología religiosa (Tigerstedt, 1970, pp. 167-170)

posesión presupone una unidad piadosa entre *poética* y *manía* que, como ya vimos, a partir de Homero dejó de existir.

En realidad, no tenemos razones para creer en un cambio oscuro, o sea, en un salto misterioso e inexplicable de los rituales dionisiacos de la fertilidad hacia la súbita dimensión meramente poética de los aedos. Lo más probable, evidentemente, es que, los primeros aedos, hoy anónimos, compusiesen sus canciones en un ambiente transversalmente ritual:

La poesía griega era performance en un contexto de aglomerados públicos, como festivales, ceremonias, o reuniones altamente ritualizadas de simposios o tíasos. De este modo, el discurso poético, siendo adaptado a eventos de discurso oral que se inserían en estas secuencias ceremoniales, era un discurso ritual.

Festivales, ceremonias de culto, consultas a hechiceros y a adivinos, entre otros, muestran como incluso en una sociedad donde la influencia de lo invisible ya era generalizada, había además ocasiones que se caracterizaban todavía más por su enfoque especial y dedicación a la energía del culto. (Worthington & Foley, 2002; p.45-46)

Se trataba de un ambiente hierofánico que se encuentra presente desde la génesis de la cultura helénica, y que, en cierta medida, incluso en el siglo V todavía encontramos sus vestigios – los propios sofistas, como Gorgias, mencionan el poder mágico de la poesía (*ibíd.*, p.36). Sin embargo, como sabemos, la Grecia clásica ya poco tiene que ver con esta realidad – con el paso de los siglos, un conjunto de evoluciones culturales dieron lugar a un itinerario histórico que culminó en la profanización aristotélica. Pero ¿por qué? ¿De qué evoluciones estamos hablando?

Efectivamente, como hemos constatado, aún en el tiempo de los aedos, algo ha cambiado en la literatura de Homero y Hesíodo; o por lo menos en la versión que de ellos tenemos, por medio de los registros escritos, que tan sólo a partir del siglo VII a.C. surgieron en el mundo griego. Pues, la verdad es que ya ninguno de estos autores profesa cualquier tipo de inspiración poética a la manera del trance dionisiaco, ni de la *manía* oracular o divinatoria. Y, aunque reconozcan a la imprescindible contribución del *soplo de las musas* en sus canciones, cosmogonías y epopeyas, en diversos otros pasajes, mencionan precisamente la tendencia opuesta; o sea, la contraposición a lo sagrado, que es la autonomía humana. Por eso hablan de habilidad, de pericia, y de la condición

autodidáctica del poeta-cantor (*Odisea*, XXII.347-8), dejando inclusive su propia marca (firma, *sphargís*) en las historias que cuentan (*Teogonía*, 22-23).

En el mismo sentido, también los sucesores de los aedos, los poetas, desde Arquíloco, a Solón, a Safo, a Píndaro, a Simónides, cada vez más afirmaron su autonomía y su papel crucial en la producción de sus obras; y por eso eran conocidos por *poietes*, o sea, hacedores. Siendo, no sólo por auxilio divino, pero también por sus propios medios, los verdaderos autores de sus versos y, consecuentemente, sabios, *sophoi* – una palabra cuya raíz etimológica resultó también en *sofistas*.

Pues, a pesar de que innegablemente la pragmática de los poetas mantuviese una predominancia oral, a partir del siglo VII, ellos ya podían guardar sus producciones en registros escritos que se conservarían para las generaciones futuras. Se trataba de un poder inédito sobre la memoria – justamente sobre las hijas de Mnemosine, las mismas musas que los inspiraban – y que por cierto reforzó de forma exponencial su autonomía ante lo sagrado, modelando sus preocupaciones y temáticas, artísticas e intelectuales, hacia una dimensión cada vez más humanizada. Por lo que es en el ámbito de estas temáticas que, en la transición del siglo VI para el V, surgió con especial relevancia la célebre problemática de la virtud, o *areté*.

El filólogo alemán, Werner Jaeger, evidencia en este período dos figuras fundamentales, Teógnis y Píndaro, que aspiran a una literatura de la virtud, aunque por caminos opuestos, en el ámbito de la educación aristocrática. De hecho, ambos se manifiestan contra su decadencia, y por motivos asaz profanos, a saber, las convulsiones sociales que dieron lugar a, en las palabras de Teógnis, “Hombres sin la mínima idea de lo que sea la ley y la justicia, y que antes cubrían su desnudez con groseras vestimentas de piel de cabra, y vivían como salvajes, fuera de la ciudad, y ahora (son) personas importantes” (Jaeger, 1995; p.242). Asimismo, para este autor, era necesario educar las nuevas generaciones en los auténticos valores de la nobleza, algo que los burgueses, los oligarcas y los tiranos no poseían. En efecto, su poesía es claramente influenciada por Solón; o sea, por los valores de una aristocracia que, además de la sangre, también se destacaba por su conducta. Aunque, sin embargo, Teógnis sea todavía más radical, valorando al extremo la educación hacia esta conducta virtuosa; lo que implicaría un riguroso plan educativo, elitista, y en beneficio de una sociedad jerarquizada, en la cual el poder económico debería subyugarse a los detentores de la mencionada *paideia*.

Por su parte, Píndaro ya no se interesa por los temas económicos, sociales y políticos en que Teógnis se enfoca, él manifiesta un espíritu de piedad de cierta forma contra la

corriente de su tiempo, hacia una religiosidad con evidentes paralelismos épicos, o inclusive pre-homéricos:

La poesía de Píndaro es arcaica. Pero lo es en un sentido muy diferente al de las obras de sus contemporáneos y de los poetas pre-clásicos más antiguos. A su lado, los yambos de Solón parecen modernos en cuanto a su vocabulario y sentimiento. (*ibíd.*, 251).

No obstante, lo hace a partir de un manantial cultural escrito, del cual se benefició, revitalizando la piedad de un modo bastante distinto. Su héroe no es el prudente Ulises, sujeto a las fuerzas divinas, y que consigue manejar su regreso a Ítaca conducido por Atenas. Su héroe es el protagonista olímpico, que se apodera del ímpetu de los dioses y vence todas las competiciones, envuelto de una energía sobre-humana. Siendo, por tanto, ante todo, esta súper-humanización sagrada el carácter pindárico por excelencia: “Los himnos de Píndaro están vinculados al momento supremo de la vida del hombre agonístico, a las victorias de Olimpia o de las otras grandes luchas de la época. El poema presupone la victoria y se consagra celebrándola” (*ibíd.*, p.253). Algo que Simónides también hará, pero claramente en un sentido más profano, en un contexto donde la virtud, o *areté*, se estaba convirtiendo ya en un problema en sí mismo. Pues, a pesar de depender enteramente de la suerte de los dioses, se revela sobre todo en el individuo que la detiene, lo que le lleva a afirmar, de forma contundente: “Cuando en el medio de los que la tierra alimenta descubro a un hombre totalmente irreprochable, pienso que es mi deber anunciarlo” (*ibíd.*, p.259).

Y es en este momento que podemos comprender mejor las palabras del joven Eutidemo, que tenía grandes expectativas de superar a todos (sus contemporáneos) en la capacidad de hablar y de actuar (*Banquete*, IV.2; Jenofonte, 2008, p.229). Él ya no se preocupaba tan sólo con *hablar bien*, o proporcionar bellos espectáculos poéticos o retóricos. Pero también con sus *acciones*, o sea, con su *conducta virtuosa*. Lo que, con todo, lo apartaba de Sócrates era el método con que debería hacerlo. Eutidemo, así como la tradición, o el modo como ésta se desarrolló históricamente hasta su tiempo, creía que la predominancia de la oralidad sería conciliable con el apoyo del registro escrito. Algo que el protagonista platónico rechaza por completo, mostrándose totalmente contrario a esta cultura “libresca”, y a favor de la instrucción práctica, de la experiencia y de la oralidad dialéctica – lo que no deja de ser curioso; es decir, que justo aquél que vendría

a sembrar el germen revolucionario de la escritura filosófica haya sido precisamente quien más nostalgia sentía por la ancestralidad oral.

Podemos, por tanto, constatar que en este momento, el siglo V, estábamos en uno de los períodos más conturbados y revolucionarios de la historia griega, no sólo por causa de las diatribas políticas, entre la aristocracia y la oligarquía, como también, y tal vez más esencialmente, entre las diferentes maneras de reinterpretar la tradición, a la luz de las relaciones discursivas entre oralidad y escritura. Y la verdad es que el conflicto no fue liviano. Entre los acusadores de Sócrates estaban las figuras más representativas de este cisma. Los poetas, naturalmente, los artesanos-comerciantes (o sea, los nuevos ricos que la aristocracia abominaba) y los oradores (sofistas); o en las palabras del filósofo: “Meleto, porque me detesta, como todos los poetas, Ánito, en nombre de los artesanos y de los hombres de estado, y Licón, en nombre de los oradores” (*Apología* 23e; Platón, 1983, p.75).

Pero la figura de Sócrates era diferente de todas las otras. Como sus contemporáneos, su preocupación se enfocaba en la virtud. No obstante, él la buscaba de una forma totalmente distinta de todos sus oponentes, así como de toda la tradición helénica. Él no creía que el aglomerado de registros escritos pudiese suplantar a las artes, a la auténtica pragmática de la aritmética, de la medicina, entre tantas otras. Solamente la experiencia podía transformar el hombre, y hacer de él un especialista, un verdadero detentor de conocimiento. Algo que, bajo su perspectiva, los herederos de la poética no poseían.

En este sentido, antes de resumir los nuevos paradigmas del artista que Platón propone en el *Ion*, debo constatar que todos éstos se basan en la crítica socrática a los poetas y sofistas. Ya que ellos alegaban detener una sabiduría que, según los criterios del filósofo, de hecho no les pertenecía – *hablar bien* no lleva necesariamente a la virtud y a la buena conducta. Por lo que tampoco vale la pena pasar la juventud leyendo los registros escritos de los aedos para aprender con ellos a hablar mejor, o a proferir los más bellos discursos. Pues la auténtica virtud adviene del arte, de la técnica, de la experiencia. Y también de un nuevo tipo de discurso, el de los individuos sencillos, comunes, que expresan la realidad de una forma objetiva, y que no pueden contradecirse – como los poetas, que se contradicen en los diferentes poemas que producen:

Yo no digo, pues, sino la verdad que corresponde a un individuo corriente. Por ejemplo, con respecto a la pregunta que te hice, fíjate qué simple y trivial es, para

cualquiera, el reconocer lo que decía de que el método es el mismo, cuando alguien toma un arte en su totalidad. (*Ion*, 532d-e)

De este modo, los paradigmas del artista propuestos en el *Ion*, siendo ambos naturalmente paradigmas de inspiración, se dividen en dos: el tradicional, o *sabio injusto*, por un lado; y el innovador, o *ignorante divino*. Y claro está que son inconciliables entre sí (*ibíd.*, 542a-b).

En lo que respecta al primero – que Sócrates caracteriza como lo que sería un *sabio injusto* – es el mismo paradigma que, a pesar de sus alteraciones a lo largo de los siglos, adviene desde los aedos, y siempre siguió una misma línea coherente, la de la *paideia* griega, pasando por los poetas y culminando en los rapsodas. Por lo que, en el siglo V, éste se insiere en el contexto de una sociedad de sabios (*sophoi*, sofistas), que proclaman discursos elocuentes sobre los más diversos temas. Con todo, sin conocerlos por experiencia, pero tan sólo por herencia poética; algo que implicaría, en el ámbito de la memoria, el recurso a la escritura, y en el de la pragmática, a la oralidad.

Esta figura artística es representada por el personaje Ion, que alega poseer, ante todo, el conocimiento poético, del cual advendrían las demás formas de sabiduría. Por tanto, a pesar de inspirado por las musas – algo común en la tradición helénica – de ningún modo podría ser poseído por ellas. En efecto, hace mucho que el papel de lo divino, en la producción poética era cada vez menos relevante. Quien de hecho producía, y detenía la sapiencia, así como el mérito de proferir los más bellos discursos, era el propio Ion – o sea, los rapsodas y, por afinidad, las diferentes clases intelectuales de los *sophoi* griegos, los poetas y los sofistas. En este sentido, Ion era efectivamente el sabio, y muy prestigioso, rapsoda que ganaba los primeros premios de los festivales que celebraba la tradición, como las Asclepiádes y las Panateneias.

Sin embargo, es justo a éste Ion que Sócrates critica de forma voraz e irónica. O mejor, con la voracidad emblemática de las diatribas sociales y culturales de los siglos V y IV, inicialmente causadas por la decadencia de valores aristocráticos. Así, en este ambiente de crisis ideológica, en que los herederos de la antigua nobleza ya sólo se resumían a una facción política, y la ancestral piedad era ya tan sólo una memoria que la escritura fue progresivamente revocando, restaba el “profano” dilema de la virtud. Ya que sólo una redefinición de virtud (*arete*) podía rejuvenecer la sociedad griega. Por eso, los poetas, los sofistas y los rapsodas, se dedicaban a proferir bellas palabras sobre esta temática, pensando que les bastaría *hablar bien*, esto es, la mera sabiduría de la exegesis estética y

persuasiva – predominantemente oral, pero también apoyada en los registros escritos – para que en los helénicos despertase el deseo de vivir según las normas y exigencias de la buena conducta.

Con todo, Sócrates pensó en algo bastante más innovador. En vez de *hablar bien*, él cambió los criterios para los de hablar correctamente (*ibíd.*, 531e). Algo que sólo es posible por medio del dominio efectivo de las artes, esto es, un criterio que proviene de la experiencia que tenemos de ellas y de su racionalidad intrínseca, objetiva; y no de la belleza de las palabras con que las describimos. O sea, la veracidad o falsedad sobre cualquier tema de aritmética, de medicina, de navegación, entre otras actividades, depende no de la forma bella, fuerte o persuasiva, con que retóricamente las mencionamos, ni del modo con que las integramos en lo que la tradición poética ya nos decía, sino simplemente del método objetivo con el cual las debemos practicar, según dicen los que realmente la practican.

De este modo, justamente por no practicar cualquiera de las artes en su Apología, el filósofo dice que no es sabio. Se trata de una constatación que, a primera vista, no debería haberle causado ningún tipo de conflicto. El problema es que, cierto día, un amigo suyo, Querefonte, decidió consultar el Oráculo de Delfos, y regresó diciendo lo que la divinidad le había dicho – que él, Sócrates, era el más sabio de todos los hombres (*Apología*, 21a-b; Platón, 1983; p.71-72). Intrigado con esta revelación, el filósofo quiso descubrir cuáles serían las razones de las declaraciones misteriosas del dios. Por eso, resolvió interrogar a las diferentes personalidades de su época, representativas de las clases dominantes. Pero inmediatamente verificó que tampoco cualquiera de estas personalidades detenía el mínimo conocimiento efectivo, objetivo y práctico sobre ninguna actividad específica. Los hombres de estado (sofistas), por su manera de hablar, parecían sabedores, pero en el momento en que Sócrates los examinaba, descubría que no sabían realmente de lo que estaban hablando (*ibíd.*, 21c-d). Y de la misma manera los poetas, porque no conseguían hablar correctamente sobre los propios poemas que habían producido, por lo que sólo conseguían componer bellos versos gracias a los dones de inspiración divina (*ibíd.*, 22b-c). Por fin, también los artesanos eran ignorantes, porque aunque practicasen bien su arte, e inclusive supiesen hablar convenientemente sobre ella, cada uno pensaba que, por este motivo, era igualmente sabio en cuanto a las demás (*ibíd.*, 22d-e). Asimismo, el filósofo descubrió finalmente la razón por la cual el dios lo consideraba el más sabio de la *Polis*... ya que era el único que, a pesar de tampoco poseer un arte – por lo menos aparentemente – era el único que reconocía su propia ignorancia.

De esta manera, si una vez más verificamos que el auténtico criterio de sabiduría es el arte – por un lado, conocimiento técnico, práctico, de experiencia; por otro, racional y objetivo – constatamos también que la ignorancia puede ocurrir por varios motivos, o variantes de esta concepción.

En primer lugar, puede advenir de la mera retórica, del saber hablar bien, con habilidad persuasiva pero nada más, ya que ante un interrogatorio lógico-argumentativo este discurso no puede prevalecer, en la medida en que se asienta en falacias refutables; como era el caso de los sofistas.

En segundo, el discurso ignorante puede ser todavía más bello y emocional, como el de los poetas y rapsodas; pero, además de que habitualmente presenta versos que se contradicen unos a los otros, por veces incluso en la misma obra, su génesis nada tiene que ver con una verdadera *techné* (arte) sino que es el resultado del fenómeno de la inspiración y posesión.

Se trata de formas diferentes de ignorancia y que incluso pueden ser transversales. Y es precisamente por causa de su transversalidad que llegamos al concepto de *sabio injusto*, que Sócrates expone en el *Ion*; cuando, en el párrafo 540d (y siguientes), el rapsoda afirma que sabe tanto sobre el arte de la guerra como un general, ya que lo aprendió de Homero. O sea, además de que sus pretensiones sean ridículas, son igualmente un fraude, pues Ion jamás podría demostrar en la práctica los conocimientos que alegaba poseer. Es por tanto que podemos llamarlo un artista fraudulento. Aparentemente sabio, pero fraudulento, injusto.

Efectivamente, es ésta imagen de sabio injusto que resume todas las opiniones del filósofo acerca de las clases dominantes de su época. Hablaban *bien*, pero no *correctamente*. Intentaban conocer la virtud y alcanzarla; con todo, a través de la superficialidad de las palabras. Heredaban una tradición poética que, desde tiempos ancestrales, tenía por finalidad la pragmática ritual y la reiteración de la presencia de lo sagrado en la comunidad, así como exaltar los hechos heroicos de la aristocracia. Pero que, en los siglos V y VI, ya no pasaba de una actividad en que el elogio a los dioses, a los héroes, y a los propios aedos, eran encima de todo el elogio al propio orador – en general, un sofista, poeta o rapsoda – pues no pasaban de ejercicios de una autonomía artística que se había convertido en mera autorreferencia; ya que su supuesto objeto se encontraba depositado en los registros de memoria, donde la escritura, desde el siglo VII fue progresivamente sepultando la piedad.

Y con la piedad también la escritura había sepultado a la mencionada aristocracia, cada vez más decadente, con sus dioses y héroes adormecidos en el túmulo de las letras, cuya función no era más que la de servir de auxilio de memoria a la oralidad sofística y rapsódica. Algo que, para Sócrates, representaba una cultura moribunda y que ya no hacía sentido. Pues, sobre todo, no era capaz de conquistar el verdadero desafío de la Grecia Clásica: la virtud, o la buena conducta. Y era por este motivo que se sentía en el deber de luchar contra una sociedad de *sabios injustos*.

Asimismo, en contraposición al sabio injusto surge el segundo paradigma, el del *ignorante divino* – que se trata, como vimos, de la grande innovación platónica en lo que respecta la imagen del artista. De hecho, una concepción que, sin duda, fue motivada, antes de todo, por la necesidad de una argumentación socrática contra la pretensa sabiduría de los poetas. Pero que trascendió sobremanera a su momento histórico, influenciando paradigmas futuros, en especial, en el romanticismo; y además convirtiéndose en la teoría más emblemática de siempre sobre el artista inspirado.

De este modo, también Ion es su modelo originario. El divino rapsoda, poseído por las musas, representa más que una teoría. Él representa el total rechazo socrático a la escritura aglomerada y compilada, en beneficio de la auténtica oralidad antigua, incluso pre-homérica – una época en que los dioses eran los verdaderos protagonistas del discurso ritual y poético, en las performances de los aedos. Por eso, Ion es la antonomasia del rapsoda, y del poeta, que tan sólo es capaz de declamar o de hacer poemas por medio del éxtasis divino, o del furor poético; entrando en un estado psicológico, emocional y anímico puramente sagrado, y que en sus orígenes más remotos podría inclusive haber estado unificado con los ritos báquicos, así como la *mántica* de los adivinos se encontraba unida a la *manía*, en los tiempos ancestrales (*Fedro*, 244b-c).

En otras palabras, la comunicación escrita no podía estar más lejos de este modelo de artista, donde la piedad oral predomina al extremo de lo poseer.

4.2.5. SEGUNDOS PARADIGMAS: SÓCRATES Y EL FILÓSOFO

“La diferencia es grande”, dice el rapsoda (*Ion*, 542b), entre ser un *sabio injusto* – o supuesto *sabio*, ya que, de hecho, es tan sólo *injusto*, o fraudulento, en la medida en que se ufana de detener conocimientos sobre ocupaciones y tareas que no practica – y un *ignorante divino*, que a pesar de que no posee cualquier tipo de conocimiento, por lo menos lo reconoce, además de que tiene el privilegio de ser un intermediario de los dioses. Efectivamente, para Sócrates no había términos medios, éstas eran las únicas opciones, o sea, las únicas figuras que restaban a los herederos de la decadente tradición helénica. Ya que ésta se basaba en una educación (*paideia*) y en una poética cuyo discurso no podría jamás alcanzar la auténtica sabiduría, ya que tampoco se interesaba por la verdad objetiva y pragmática de las artes (*technai*).

Por el contrario, se trataba de una cultura que desde siempre privilegió la invención especulativa de la oratoria. Primero en forma de canciones, dramas épicos y cosmogonías; después en versos líricos, al sabor de las palabras que provenían de la inspiración que cada uno recibía, de su musa particular, o de su poeta o aedo predilecto – unos de Orfeo, otros de Museo, otros del propio Homero (*ibíd.*, 536b). Y por eso, lo que cuentan simplemente no es digno de crédito. De hecho, ¿quién puede creer que ha habido, en realidad, una guerra de los dioses, unos con los otros; y odios terribles y muchas otras cosas semejantes, que son contadas por los poetas y por los buenos artistas, en ceremonias sagradas? (*Eutifrón*, 6b-c; Platón, 1983, p.37). Según el filósofo, la única herencia que ellos dejaron era la inverosimilitud; esto es, la ignorancia y la tergiversación del sentido de la virtud, en medida en que su discurso está repleto de contradicciones:

(SÓCRATES)... por un lado, caso seas estimado por Zeus, por otro, te haces enemigo de Cronos y de Urano; o aún, si te haces estimado por Hefestos, te haces odiado por Hera.

Y si alguno de los otros dioses no se pone de acuerdo con otro acerca de ti, su discordancia persiste sobre las mismas cosas. (*Ibíd.*, 9b; p.41)

Pero, entonces, en la perspectiva de Sócrates, ¿qué cosa puede efectiva y eficazmente oponerse a esta ignorancia y a esta innoble *paideia* de contradicciones? La respuesta es simple, el conocimiento que proviene de las artes – de la *techné*, o de las *technai*. Y por varios motivos.

Primero, porque quien ejerce las *technai*, no se limita a decir bellas palabras, pero en términos prácticos tiene que comprobar lo que sabe, en su profesión, produciendo artefactos u otros bienes útiles a la sociedad.

Segundo, las artes (*technai*) se oponen al carácter meramente superficial, estético y persuasivo de la tradición oral; ya sea de los versos que los poetas componen, ya sea a los comentarios, discursos públicos y recitaciones de los sofistas y rapsodas. Pues su lenguaje, por su naturaleza pragmática, debe ser simple, trivial y común, de manera a que cualquiera lo pueda entender (*Ion*, 532d-e). Pero rechaza todavía más a los registros escritos de la tradición; apoyándose, en cambio, en un nuevo tipo de oralidad, el diálogo – o mejor, dando una utilidad inédita a esta forma de comunicación que, como es evidente, siempre ha existido.

Tercero, tan sólo las *technai*, que tienen la finalidad de producir artefactos, bienes o servicios objetivos – por ejemplo, una mesa o una silla, en el caso de la carpintería; o la cura de un enfermo, en el caso de la medicina – necesitan de métodos igualmente objetivos para efectuarlos. Y como la conducta humana es, para el filósofo, algo que tiene necesariamente que aplicarse a todos los hombres, y además que tiene en sí misma una esencia propia y coherente, ésta no puede ser conocida por medio de los discursos contradictorios de la retórica sofística y poética, pero tan sólo a través de la objetividad metodológica, racional y pragmática de las artes. En otras palabras, sólo un arte podría darnos a conocer la virtud.

Sin embargo, ¿no era el propio Sócrates quien decía nada saber, porque aparentemente tampoco poseía un arte? Claro que sí, es lo que leemos en la *Apología*. Pero también en esta misma obra, como vimos, constatamos que a pesar de todo, él conocía por lo menos una cosa – su ignorancia. Además, fue esta noción de sí mismo, o esta docta ignorancia, que hizo con que el dios del oráculo lo hubiera considerado el más sabio de los hombres. Algo que motivó el filósofo a deambular por la ciudad, con la finalidad de comprender por qué razón el dios había dicho tal cosa. Pero es justo esta actitud socrática que

particularmente nos intriga. Efectivamente, él decide salir al encuentro de los supuestos sabios de su época – los sofistas, los poetas, y los artesanos-comerciantes – con vistas a examinar sus conocimientos... Pero ¿no es esto también un arte?

El filósofo se dedica a lo que denominamos *elenchus* socrático. O sea, interroga, dialoga, argumenta y contra-argumenta; a fin de cuentas él tiene una ocupación. De hecho, se trata una actividad tanto intelectual como pragmática, la cual ejecuta con objetividad y método... ¡claro que es un arte!

Pero si de veras lo es, entonces ¿en qué consiste su método? Naturalmente, se basa en el uso de la racionalidad, y se subdivide en dos célebres modalidades: la Ironía y la Mayéutica. Ambas bastante típicas de los primeros diálogos de Platón, en los cuales se evidencia sobre todo la figura del Sócrates existencial.

En lo que respecta a la ironía, empieza justamente con los falsos elogios a los herederos de la *paideia* helénica, los sofistas, los poetas, los rapsodas; e incluso parece que el protagonista platónico se divierte maliciosamente, contemplando la vana presunción de estos personajes, y todavía más por saber que los va a destronar con su voraz inquisición – algo que podemos ver claramente en el *Ion*, cuando en el inicio Sócrates alega sentir envidia de él, y de los de su clase, porque siempre se presentan tan bien trajeados y tan bien familiarizados con muchos y buenos poetas, principalmente Homero, el más divino de todos (*Ion*, 530b).

Además, la ironía socrática es, por otro lado, una posición estratégica. Quien hace el elogio, negando sus propios méritos y exaltando los de su interlocutor, pasa a ser quien tiene el derecho de comandar la inquisición y a formular las cuestiones; mientras que, el mencionado interlocutor, que ha aceptado el supuesto encomio se ve, consecuentemente, forzado a defender su posición, de manera a probar la veracidad de las alabanzas que recibió. O sea, Sócrates no tiene que mostrar que es sabio, pues, luego al inicio rechazó este título. No obstante, en contrapartida, a todo momento Ion es llamado a defender su imagen, enfrentando el peor de los adversarios dialécticos – la duda, la sospecha – y el peor de los contextos apologéticos, el de la inversión de la carga de la prueba.

En este sentido, el filósofo utiliza la ironía como una forma, quizás disimulada, de iniciar el dialogo bajo una posición estratégica favorable, y así conducir su inquisición confortablemente, con vistas a demostrar la ignorancia de su adversario. Se trata de situaciones bastante habituales en los diálogos platónicos de ámbito socrático, principalmente en los inicios, como sucede en el *Ion*; siendo por eso casos típicos en que, en griego, el término *ironía* corresponde precisamente a su significado más literal:

disimulación, intención de engañar, *eironêia*, *eirôn*, *eirôneuomai* (Vlastos, 1991, p.23). Pero Vlastos también refiere varios ejemplos en que la ironía socrática nada tiene que ver con la mencionada disimulación o fingimiento. Como en las diversas situaciones, también características de los primeros textos, en que el protagonista formula la pregunta “¿qué es F?”, con la finalidad de averiguar qué es, o cuál puede ser, la esencia de determinado arte o virtud:

En ninguna de nuestras fuentes él alguna vez hace de F una *eironêia* en su pregunta ‘¿qué es F?’ o la convoca por cualquier otro medio en el ámbito de su elenchus instrumental. Él cambia la palabra (F) no teorizando acerca de ella pero creando algo de nuevo que ella pueda significar: una nueva forma de vida consumada en él mismo que es la propia encarnación de la *eirônêia* (...) tan inocente y sin cualquier intención de engañar como la de un niño que juega con patatas fritas haciendo de cuenta que son monedas. (*Ibíd.*, p.29)

Algo que, por tanto, se conecta intrínsecamente con la segunda modalidad crucial de su método, la mayéutica – que significa, en términos literales, el arte de la partera. Pero ¿por qué Sócrates incluiría semejante *techné* en su metodología?

Para contestar a esta cuestión, tenemos que dirigirnos en primer lugar al *Banquete*. En esta obra, Platón nos presenta a su protagonista narrando un diálogo ficcional con Diotima, una sabia sacerdotisa que le enseña lo que significa el amor (*eros*). Su discurso surge en el texto como un aura sapiencial, una bendición o iluminación; y empieza por sostener que Eros no podría nunca ser él mismo un dios, en la medida en que, por esencia, es carente de lo que es bueno y bello (*Banquete*, 202c-d; Cooper, 1997, p.484).

Asimismo, Diotima alega que Eros sería hijo de Penia (Pobreza) y Poros (Riqueza); motivo por el cual, por un lado es carente, pobre, de la parte de la madre, y por otro enérgico, ingenioso y lleno de recursos⁸⁴ (*ibíd.*, 203b-e, p.486). Por eso, habita entre estos dos extremos, no es rico ni es pobre:

Por su naturaleza, él no es inmortal ni mortal (...) nunca está completamente sin recursos, ni completamente rico. Del mismo modo, está entre la sabiduría y la ignorancia. Efectivamente, fíjate como ninguno de los dioses ama a la sabiduría o desea ser sabio –

⁸⁴ En la edición de J.M. Cooper, los traductores, A. Nehamas e P. Woodruff, caracterizan a *Poros* no como mera personificación de la Riqueza, sino como Recurso, hijo de *Metis*, Astucia; conf. nota de rodapié (Cooper, 1997, p.486)

pues ya lo es – y nadie que ya es sabio ama la sabiduría; por otro lado, tampoco aquel que es ignorante ha de amar la sabiduría, ni desear hacerse sabio. Pues lo que es especialmente difícil, cuando uno es ignorante, es que está contento consigo mismo, aunque no sea bello, ni bueno, ni inteligente. (*Ibíd.*, 204a; p.486-487)

Por eso, por un lado, el amante vive carente, ya que no posee el objeto de su deseo; pero por otro, tiene recursos para alcanzarlo. Con todo, sólo es feliz si, además de alcanzarlo, efectivamente consigue que él sea suyo (*ibíd.*, 204d). De este modo, Diotima infiere que el Amor es, en su esencia, un filósofo – cuya condición es precisamente la de estar entre el ignorante y el sabio – porque está enamorado por la belleza, y una de las cosas más bellas es la sabiduría (*ibíd.*, 204b).

Con estas palabras, la sacerdotisa delineó la condición del Eros y su objeto – la belleza, lo que en términos platónicos corresponde igualmente al bien (*ibíd.*, 204e, p.488). Sin embargo, faltaba todavía delinear otro elemento crucial, de nuevo, el arte, la ocupación o actividad que pudiese tener por finalidad éste mismo objeto. Entonces, Diotima decide hablar de poesía, y en su sentido más literal – la acción de producir algo – alegando que, genéricamente, todas las formas de producción son poesía, desde los artefactos a los poemas. Con todo, más específicamente, sólo los hacedores de versos son considerados poetas. Y es en este momento que la comparación se manifiesta bastante esclarecedora. Pues, en referencia a Eros, también la mayor parte de las personas dicen amar cosas diferentes, unos aman las riquezas, otros la gimnástica (*ibíd.*, 205d). No obstante, sólo aquel que ama el bien (y la belleza) puede realmente ser considerado un amante. Pero ¿qué significa de veras desear el bien, buscarlo, intentar encontrarlo, para poseerlo; en qué consiste esta actividad, o arte?

La respuesta de la misteriosa Diotima es sorprendente: “Pues te lo diré más claramente – dijo ella – todos los hombres engendran⁸⁵, Sócrates, tanto en su alma como en su cuerpo, y en el momento en que llegamos a una cierta edad, tenemos el deseo natural de dar a luz” (*ibíd.*, 206c, p.489). Por lo que el arte de hacer nacer, o concebir, o dar a luz, es el auténtico arte de amar. O sea, entre las diversas *technai*, la que la sacerdotisa elige como el arte del verdadero amante – o del verdadero filósofo, ya que existe una identificación entre el amor y la filosofía – es la obstetricia, que es el arte de la partera. Algo que nos

⁸⁵ La imagen es como la de una mujer embarazada, a punto de dar a luz un hijo.

remite para lo que el propio Sócrates dice, en el *Teeteto*, alegando ejercer la misma profesión, aunque en un sentido figurado, y aplicándola a las almas:

(...) mi arte de dar a luz, es exactamente como la de ellas (las parteras) en la mayor parte de los aspectos, la diferencia está en que yo asisto a hombres dando a luz y no mujeres, y también en que cuido de las almas, y no de los cuerpos, de los que están pariendo. (*Teeteto*, 250b-c; Cooper, 1997, p.167)

Pues es justamente en esto que consiste la Mayéutica. Desde la perspectiva socrático-platónica, el objeto del Eros/Filósofo es el Bello/Bien; lo cual sólo podemos alcanzar si hacemos brotar a partir de nuestro íntimo – por tanto él nos advierte para el lema del Oráculo de Delfos: *Gnōthi Seauton* (conócete a ti mismo). Lo que motiva a Sócrates es tan sólo el camino interior, la búsqueda de este impulso creador, originario, de donde surge toda la sapiencia, nada más es verdaderamente importante; y es por eso que, irónicamente, él alega continuar buscando. O sea, filosofando, pues si ya lo hubiera encontrado no necesitaría más de filosofar, porque ya sería sabio; ni de amar, porque tampoco sería carente de sabiduría, ni del bien, ni de la belleza; su vida sería otra, la de poseer todas estas magníficas realidades, como un dios, ya que, finalmente, habría conseguido que fueran suyas: “ (Sócrates) ... todavía no conseguí hasta ahora, conforme recomienda la inscripción delfica, conocerme a mí mismo; por eso, veo cuan ridículo sería que yo, que no tengo el conocimiento de mí mismo, me dedicara a estudiar otras cosas.” (*Fedro*, 229e-230a; Platón, 2000, p.16-17)

Pero la busca socrática tampoco se limita a una especie de meditación nihilista y pasiva, o una actitud de quien se centra en sí mismo, intentando simplemente abstraerse del mundo que lo rodea. De hecho, ni siquiera podemos decir que es contemplativa – algo que de cierta manera ya podría asemejarse con el Platón tardío y con el neoplatonismo. Por el contrario, su mayéutica es sobre todo activa. Según la tesis de Diotima, por un lado, el amor/filosofía tiene como objeto el bello/bien. Por otro, el arte de amar el mencionado bien es semejante al de una partera, pues todo hombre tiene en sí mismo la capacidad y el impulso de dar a luz. Por lo que la conclusión sólo puede ser una: Es por la acción de hacer nacer en nosotros mismos el impulso de buscar al bien que, de cierto modo, lo engendramos, y en cierta medida lo alcanzamos.

Claro está que cualquiera de las mencionadas descripciones acerca de la mayéutica sólo aparecen en los textos del Platón medio; concretamente, en el *Banquete* y en el *Teeteto*.

O sea, después de los registros del platonismo socrático. No obstante, se trata de una pragmática que ya encontramos en cualquiera de sus primeras obras; corresponde a su *elenchus* positivo, cuando Sócrates pretende descubrir, a través del diálogo con su interlocutor, en qué consiste determinada virtud o actividad humana. Naturalmente que, en el *Ion*, su *elenchus* mayéutico no es el elemento que predomina; en efecto, él se somete a la ironía, o la prueba de la ignorancia del rapsoda. Pero aun así, se manifiesta en diversas interrogaciones que hace a lo largo del diálogo; en una primera fase, si existe o no un arte poético, en el cual un mismo especialista pudiese determinar lo que significa *hablar bien* o *hablar mejor*: “(...) ¿será una persona que reconocerá la excelencia del que habla mejor y otra la inferioridad del que habla peor, o será la misma?” (*Ion*, 531e). Y en una segunda fase, para averiguar si cada arte que Homero menciona tiene, o no, una esencia propia; la cual sólo un especialista puede conocer: “(...) dime: ¿estás de acuerdo que un arte tiene una naturaleza y otra tiene otra?” (*ibíd.*, 537d)

Aunque, en el caso de *Ion*, están sobre todo al servicio de la ironía, las preguntas del *elenchus* socrático son la imagen del discurso inédito que el filósofo introdujo. En lo que respecta al lenguaje, es simple y universal, pues cualquier uno lo puede comprender. En relación a las facultades humanas, implican un nuevo uso de la razón, que conquista un protagonismo sin precedentes, todavía mayor al que los sofistas le atribuían en su retórica; pues ahora la lógica ya no servía solamente para elaborar argumentos persuasivos y bellos, pero para alcanzar la concordancia necesaria e intencional – en el sentido filosófico del término – sobre la naturaleza del objeto en cuestión. Y en lo que concierne, aún más específicamente, a la universalidad, racionalidad y objetividad de su comunicación, o forma de comunicar, Sócrates introduce la dialéctica de la oralidad en el pensamiento occidental. El formato oral de la *paideia* helénica, con el auxilio memorial de la escritura, ya no servía para almejar el gran desafío de su tiempo. Sólo el diálogo, así como la inquisición, el examen y el *elenchus* pueden hacer nacer, engendrar, crear el discurso mayéutico que impulsa el hombre en la senda de la virtud.

De este modo, a fin de cuentas Sócrates tiene un arte, con su objeto y método, como cualesquier de las demás actividades humanas. Su arte es la filosofía. Y él mismo es el artista que todos los días la ejecuta, la practica; era éste el propósito de su vida, y el que efectivamente la realizaba personalmente, “vivir filosofando, examinándome a mí mismo y a los otros” (*Apología*, 28e; Platón, 1983, p.84).

Pero, ¿sería también él un artista inspirado? La respuesta a esta cuestión se relaciona necesariamente con el tema de la piedad, pues para los helenos no había otra forma de

inspiración que no fuera divina. Con todo, una de las acusaciones contra Sócrates fue la de ser impiedoso, o sea, de no creer en los dioses. Y justamente proferida por Meleto, el representante de los poetas:

Ahora voy a intentar defenderme del buen Meleto, el amigo de la ciudad (...) Tal como hice para los otros, me baso en el propio texto que juraron (el texto de la acusación), que dice: se declara que Sócrates incurre en falta por corromper a los jóvenes y por no acatar a los dioses que la ciudad acata, sino divinidades nuevas. (*ibíd.*, 24b; p.84)

De este modo, la acusación de impiedad estaba directamente relacionada con la de corromper a los jóvenes, pues les enseñaba en el ámbito de un discurso totalmente nuevo, el filosófico, que se oponía a la *paideia* tradicional, de orígenes sagrados. En efecto, es verdad que Sócrates no creía en la forma como la poética había retratado a la divinidad, en cosmogonías y teogonías repletas de injusticias y contradicciones (*Eutifrón*, 6b-c, 9b, entre otros). Y que, tal como Anaxágoras y Clazómenas, tampoco creía que el sol y la luna eran dioses, sino que eran hechos de materia – en concreto, de piedra y de tierra (*Apología*, 26d; Platón, 1983, p.81). No obstante, eso no significa que rechazase lo sagrado. Pues él mismo dijo seguir a su dios.

Se trataba además de una divinidad absolutamente crucial en su pensamiento y, sobre todo, esencial para su conducta. Su presencia abarca casi toda su vida y enseñamientos, motivo por el cual lo encontramos en los más diversos textos socráticos (o sea, sobre el Sócrates existencial), en ambas las principales fuentes que registraron biográfica e intelectualmente su legado – el primero Platón y Jenofonte:

Sócrates se decía inspirado por un genio protector, un *daimonion*, que lo acompañaba desde niño (Platón, *Apología*, 31d), bajo la forma de una voz interior (Jenofonte, *Apología*, 12) que se manifestaba en el silencio (Platón, *Eutidemo*, 272e), dando señales (Platón, *Apología*, 40b, *Fedro*, 242b, *Eutidemo*, 272e, R. 496c; Jenofonte, *Memorables*, 1.1.2-5, 1.1.4-6, 1.1.44; *Apología*, 12; ps.-Platón, *Teágenes*, 128d, 129e, 131a) a su protegido. En Platón, este *daimonion* es sobre todo impeditivo, una especie de consciencia crítica que evita que Sócrates actúe de modo errado (cf. *Apología*, 31d; *Alcíbiades*, 103a-b; *Eutidemo*, 272e; *Fédon*, 242b-c; *República*, 496c; *Teeteto*, 151a); por el contrario, en Jenofonte, parece ser antes un guía (*Memorables*, 1.1.2-5, 1.4.15, 4.3.12, 4.8.1, 4.8.5;

Apología, 4, 12; Banquete, 8.5), ya sea para Sócrates, ya sea para los que lo acompañaban. (Jenofonte, 2009, p.22)⁸⁶

Era, por tanto, este dios que lo conducía, lo impelía y lo ordenaba a filosofar (*Apología*, 29c-30c; Platón, 1983, pp.85-86). Esto es, a posicionarse irónicamente ante cualquier interlocutor que alegaba poseer sabiduría – en general, adquirida por medio de la antigua *paideia*, o poética tradicional – y entonces interrogarlo, examinarlo, refutarlo. O todavía, de una forma más positiva, haciendo nacer en él, y en los que se junten al diálogo, un discurso universal, coherente y objetivo, con vistas a alcanzar la esencia de un arte o de una virtud. Fue incluso por obediencia a este dios que Sócrates no huyó ni preparó cualquier defensa por medio de subterfugios legales, aceptando sí morir por sus convicciones.

Asimismo, a la inspiración de los antiguos aedos y poetas, o de los *sabios injustos* (en especial, los sofistas), Sócrates prefiere un dios que lo conduzca. En vez de educar a los jóvenes en una poética de ornamentos con base en la letra muerta de los registros escritos, los estimula en la búsqueda de la verdad y de la conducta virtuosa. Y al éxtasis de los rapsodas, él prefiere una divinidad que, en vez de poseerlo – tomar cuenta de su mente, cuerpo y emociones, convirtiéndolo en un mero fantoche delirante de las musas – en cambio lo impulse a proferir un discurso nuevo, filosófico.

En este sentido, aunque la nueva forma de comunicación dialéctica esté siempre presente en cualquiera de las dimensiones del pensamiento socrático, la cuestión del dios se encuentra, sobre todo, íntimamente vinculada a su imagen. Se trata de su faceta más moralizante, en la medida en que se relaciona con su misión personal, existencial. Su célebre *daimón* establece claros paralelos con lo que vendría a ser la consciencia moral, por ejemplo, del cristianismo; e incluso con la percepción que tiene el hombre común de que debe seguir su voz interior, y que, independientemente de su cultura o tiempo histórico, todos sabemos lo que es – desde Antígona, que decide desobedecer a Creonte y a la ley de la ciudad, para enterrar y dar los ritos fúnebres a Polinices, hasta Thomas More que es condenado a muerte por desobedecer al rey y al obispo – y que se popularizó en el occidente como voz de la consciencia.

⁸⁶ Se trata de una recoja de referencias sobre el *Daimon* socrático, por parte de la traductora Ana Elias Pinheiro, en el tercer capítulo (intitulado *Las Causas de la Acusación*) de la introducción al texto *Memorables*, de Jenofonte (2009, pp. 13-23)

El dios de Sócrates es quien lo lleva a seguir una vida totalmente dedicada al arte de investigar la virtud, y de actuar en conformidad; abdicando de todo lo demás, que es superfluo, superficial, las riquezas, las honrarías, los elogios vanos: “Por motivo de esta ocupación, no tengo tiempo para los negocios de la ciudad (...) ni para los de mi casa, viviendo en la mayor pobreza, al servicio del dios” (*Apología*, 23b-c; Platón, 1983, p.76). Y además dando un ejemplo de coraje que la historia no olvidó, defendiendo con la propia vida lo que, por medio del referido arte, descubriría ser lo mejor o lo peor, la acción justa o la injusta: “Podrían tal vez matarme, exilarme o privarme de derechos, pensando como otros que estas cosas son grandes males. Pero yo no pienso así. Lo que pienso es que, quien lo haga, está haciendo a sí mismo mucho peor, por intentar matar injustamente a un hombre” (*ibíd.*, 30d; p.86)

Naturalmente que esta imagen socrática tuvo un profundo impacto en la sociedad griega de la época, y se propagó luego después de su muerte, dando origen a varios movimientos filosóficos, también ellos de características moralizantes, siendo el principal el de los Cínicos. Pero Sócrates tuvo además muchos discípulos, y en particular, el que más ha contribuido para que hoy pudiésemos escribir tanto sobre él. Me refiero, evidentemente, al propio Platón.

Influenciado por los enseñamientos y por el ejemplo del maestro, Platón no sólo siguió criticando a la sociedad de la época como, por lo menos en el ámbito intelectual, lo hizo con especial vigor y agresividad. De hecho, no deja de ser curiosa la comparación entre el *Ion* y la *República*. Se trata de dos diálogos muy distintos, bajo diversos criterios de análisis, ya sea en términos estilísticos, ya sea en cuanto a los contenidos y el abordaje. A la vivacidad, ambiente jovial, ironía, entre otras características socráticas, del primero, se contrasta la madurez, sofisticación y rigor argumentativo del segundo, ya típicamente platónico. Además, la teoría de la posesión no aparece en la *República*, sino la nueva perspectiva del autor sobre el tema, a saber, la crítica a la mimesis. Pero otro aspecto que diferencia ambas obras es justamente la agresividad contra los poetas, en la medida en que aumentó considerablemente con el paso del tiempo. En las palabras de Grube:

En el *Ion* se admite con toda libertad no sólo la inspiración del poeta, sino también la belleza de la obra que produce, de forma que en este diálogo no hay conflicto alguno entre filosofía y poesía, en la medida en que la poesía, al igual que los poetas en la *Apología*, no presenta pretensión alguna de conocimiento. (...) Cuando pasamos a la *República*, nos encontramos con que el tema del arte se estudia enteramente desde el punto de vista del

educador y del gobernante. No hay mención alguna de la inspiración divina, ni tampoco se considera al artista como tal. (Grube, 1994, p.278)

Como hemos visto, las preocupaciones políticas de Platón ya estaban presentes desde el inicio, en sus diálogos socráticos, o sea, en los que se dedicó a caracterizar y a prestar homenaje a su maestro. Pero, con el paso del tiempo, el filósofo las profundizó, las maduró, y sin duda que sus ideas se volvieron más radicales. En el libro X de la República, él no se limita a ironizar los poetas, ni se contenta con demostrar su ignorancia: los expulsa de la ciudad. El rechazo de la *paideia* tradicional se vuelve revolucionario con el exilio de sus representantes y la idealización del nuevo discurso filosófico.

Sin embargo, la justificación de estos ideales y actitudes es evidentemente intelectual. En efecto, proviene de una perspectiva global sobre el conocimiento humano, el cual tiene implicaciones en la educación. Pero ¿de qué tipo de conocimiento estamos hablando y cuál su fundamento?

Una manera particularmente esclarecedora es compararlo con Aristóteles, para quién conocer significaba siempre representar. O sea, tenía por base la capacidad que el hombre tiene no sólo de sentir – como los demás animales, ya que todos nacen dotados de sensaciones (*Metafísica*, 980a; Aristóteles, 1990, p.3) – pero de engendrar memorias (*ibíd.*). En efecto, esta capacidad de la mente humana de imitar en su interior todo tipo de objetos, sucesos, procesos y acciones, convirtiéndolos en recuerdos, es lo que constituye la experiencia, que es la condición de posibilidad del conocimiento, ya sea bajo la forma de arte, ya sea de ciencia (*ibíd.*, 981b, p.4).

Efectivamente, toda la perspectiva aristotélica implica que la mente sea capaz de captar las esencias de las cosas, imitándolas bajo una representación interna. Pero eso supone que las cosas mismas transporten consigo su esencia. Algo que, para el autor de la *Metafísica*, no solamente correspondería a la realidad, como era la única explicación convincente del fenómeno del movimiento:

(...) parece imposible que la substancia esté separada de aquello de lo que es substancia; por consiguiente, ¿cómo podrían las Ideas, siendo substancias de las cosas, estar separadas de ellas? Pero en Fedón se dice que tanto del ser como del devenir son causas las Especies; sin embargo, aunque existan las Especies, no se producen las cosas participantes si no existe lo que será el motor. (*ibíd.*, 991a, pp.70-71)

Naturalmente, como podemos explícitamente constatar, Aristóteles elabora su gnoseología en contraposición con Platón, afirmando que el autor del *Fedón* estaría necesariamente equivocado en relación a su teoría de las ideas y de la participación. De hecho, tales concepciones se debían, por un lado, a la influencia de Sócrates, que se preocupaba más con problemas morales que con la Naturaleza en su conjunto (*ibíd.*, 987a, p.45). Y por otro, las opiniones de Heráclito, según las cuales todas las cosas sensibles fluyen siempre y no hay ciencia de ellas (*ibíd.*). Asimismo, el primero lo había llevado a descuidar el problema del movimiento, y el segundo, a rechazar la experiencia de los sentidos como fuente de conocimiento.

Pero los tiempos de Aristóteles ya eran otros, la crítica a la tradición poética y a la *paideia* griega ya había sido elaborada por Sócrates y sus discípulos. Motivo por el cual, con el nuevo discurso filosófico ya implementado, no es coincidencia que la doctrina peripatética se haya ya manifestado bajo el formato de la escritura. Lo que había sucedido en la Grecia de los siglos V y IV – los conflictos entre los aristócratas y los nuevos hombres de estado, los comerciantes y los sofistas; el clímax y el fin de los espectáculos provenientes de la oralidad poética y su sustitución por los dramas trágicos y/o cómicos; las diatribas entre los socráticos y las élites tradicionales, la muerte del maestro, *etcétera* – todo eso él lo podía observar y analizar retrospectivamente, ya a una cierta distancia. O sea, podía simplemente filosofar, hablando incluso de poesía y política, pero ya más fríamente; y con la serenidad de la escritura, dedicarse a investigar las causas primeras y la Naturaleza en su conjunto.

Sin embargo, no deja de ser curioso verificar como la crítica aristotélica a su antecesor le queda como un guante. En efecto, por un lado, Platón hereda de algunos presocráticos, en especial, de Parménides y de Heráclito, su desconfianza en relación al mundo sensorial. Y por otro, su formulación de la teoría de las ideas se encuentra en el diálogo *República* que, como sabemos, manifiesta las mismas preocupaciones sociales, políticas e incluso morales que vienen desde Sócrates, con particular destaque para las temáticas de la justicia y de la educación. O sea, la verdad es que, como bien refiere Aristóteles, el autor de la *República* y del *Fedón* no aborda las problemáticas gnoseológicas bajo un prisma de una investigación de la naturaleza en su conjunto, pero sobre todo, en el ámbito de la idealización de una nueva sociedad, en contraposición a la *paideia* y a la poética propuestas por la tradición helénica.

En este sentido, el célebre Libro VII nos habla de individuos aprisionados, desde la infancia, en un lugar oscuro – la caverna del conocimiento y de la propia condición

humana. Claro está que la caverna tiene una salida, de donde viene la luz de una hoguera exterior, pero ellos se encuentran de espaldas a ella, presos por los grilletes de los sentidos, que los obligan a mirar en frente, hacia las paredes o el suelo, donde se reflejan sombras de objetos y animales. Como es evidente, el escenario que Platón nos propone es tenebroso, pero suscita diversas cuestiones.

En primer lugar, a pesar de todo, si éste fuera el mundo donde siempre habían vivido, ¿cuándo hablasen unos con los otros, pensarían o no que estarían hablando de objetos reales? O sea, ¿individuos en esas condiciones, pensarían o no que la realidad era constituida precisamente por esas mismas sombras? (*República*, 515b-c; Platón, 2001, p.316)

En segundo, ¿qué ocurriría si uno se soltara de los grilletes y pudiera volverse de frente hacia la luz de la hoguera? ¿No sentiría dolor cuando por primera vez contemplase directamente a los objetos iluminados? Además, ¿no pensaría él que las sombras que había visto antes eran seguramente más reales que los referidos objetos? (*ibíd.*, 515c-d)

En tercero, en el momento en que se habituase a la luz, e inclusive saliese de la caverna y consiguiese ver el sol, ¿no se regocijaría él con su nueva vida, deplorando la antigua condición en que antes se encontraba? (*ibíd.*, 516c, p.318) Sin embargo, si volviera a la caverna y contase todo lo que había visto a sus antiguos compañeros, ¿ellos podrían comprenderlo, o antes se burlarían de él? (*ibíd.*, 517a, p.319)

Naturalmente, que todas estas preguntas son retóricas, éste es el camino de Filósofo. Y lo digo con mayúscula ya que se trata de una idealización. Su condición natural es la misma que la de los demás seres humanos. En la caverna, y agrillado por los sentidos, él tan sólo puede ver las sombras; o sea, la dimensión ilusoria del mundo sensorial, que se divide en *eikones* (iconos, o imágenes reflejadas) y *zoa* (animales, u objetos vivos, más complejos), sobre los cuales sólo puede opinar (*doxa*) y suponer que son verdaderos (*pistis*, suposición, creencia). Pero él se vuelve hacia la luz.

No obstante, el primer contacto del Filósofo con la luz es obviamente doloroso. Y además le parece casi imposible que esta nueva dimensión sea más real que las sombras que antes veía. Pero, progresivamente, él se adapta a los primeros niveles del mundo inteligible, donde se encuentran las relaciones numéricas, matemáticas, así como las ciencias (*epistemai*) que se conocen por medio de la *dianoia*, o la razón lógico-discursiva. Sin embargo, aunque ya posee este elevado grado de abstracción ¿podemos, por eso, considerarlo ya un filósofo?

Claro que no. Le falta contemplar las Ideas, las entidades que en sí mismas constituyen el origen de todo lo que podemos ver, con los sentidos, o comprender, con la razón abstracta. Son la Realidad propiamente dicha, las Especies o las Esencias que tan solo podemos contemplar a través de la filosofía, y del intelecto (*noesis*). Pues solamente el intelecto, después de recorrer un camino lógico y argumentativo, excluyendo hipótesis y depurando conceptos, puede ver directamente la coherencia intrínseca de un puro noema. Esto es, una Forma que, no siendo una mera relación numérica, sino que es real en sí misma, se define por determinaciones específicas y necesarias, independientemente de las circunstancias y/o contingencias. Siendo que la suma idea, de la cual dependen todas las demás, y por consiguiente, todos los entes del mundo invisible y visible, es la Idea de Bien, o lo Bello.

De este modo, la ontología platónica se estructura en un juego de Luz y de Sombras. Por un lado, la Realidad, el mundo ideal al cual solamente podemos acceder a través de la filosofía. Por otro, la Ilusión, los vestigios o los reflejos visibles de las Formas, bajo su mero formato inconsistente, superficial, icónico o imaginario; en otras palabras, su imitación (*mimesis*), que es el objeto de las demás actividades humanas. Por lo que comprendemos ahora como, en Platón, la *mimesis* jamás podría tener la reputación y consideración que más tarde tendría en el pensamiento aristotélico.

Para el fundador de academia, la imitación no era una representación gnoseológica que daría acceso a la esencia de las cosas, sino el proceso ontológico de participación que justamente nos desviaría de ésta, bajo el manto ilusorio de los sentidos. Por eso, todas las formas de arte de las musas, o *mousiké*, en cualquiera de sus dimensiones – danza, música, canción o poesía – simplemente se resumían a un conjunto repicador de imágenes, *mimesis* de *mimesis*. O sea, un aglomerado de *technai* que apartarían el hombre de la propia realidad. Y en especial, la poética que, como hemos visto, siendo por veces contradictoria en sus versos, daría lugar a la pura falsedad.

Asimismo, aunque Grube no reconozca suficientemente la colisión, ya existente en el *Ion*, entre Sócrates y los representantes de la poética, sin duda que tiene razón en cuanto a la presencia de un conflicto obviamente mayor en el Platón medio, de la *República*. De hecho, las palabras del filósofo son claras:

Puesto que hablo para vosotros (ya que no vais a acusarme ante los poetas trágicos, ni ante los demás poetas de la imitación) diré que me parece que todo ese tipo de poesía es

la ruina para la inteligencia de los que la escuchan, caso no tengan como antídoto el conocimiento de su verdadera naturaleza. (*República*, 595b; Platón, 2001, p. 449)

Así como es clara su decisión de expulsar los poetas de la ciudad ideal, recurriendo además a la célebre justificación de la *antigua discrepancia* entre poesía y filosofía (que, como ya vimos, no tiene fundamento histórico, ya que no existen registros pre-platónicos que la corroboren):

Aquí está lo que teníamos que decir, acordándonos de lo que antes decíamos sobre la poesía, ya que, justificadamente, la hemos excluido de la ciudad, por su naturaleza. Era la razón que nos mandaba. Y digamos además, para que no seamos acusados de dureza y aspereza, que es antigua la discrepancia entre poesía y filosofía. (*ibíd.*, 607b, p. 473)

Sin embargo, Grube nos muestra como esta actitud platónica es un poco más compleja. O sea, no se trata de un rechazo completo. Pues la verdad es que Platón reconocía el papel fundamental de las artes en el ámbito de la ciudad, así como era sensible a su belleza (Grube, 1994, pp.279-280). Algo que se puede inferir a lo largo del Libro III, donde el filósofo nos indica que existen criterios objetivos para determinar qué tipo de poética la *Polis* ideal debe o no admitir. Por ejemplo, los versos que hablen de los horrores del Hades deben ser excluidos, ya que asustan a los guardianes, fomentando el miedo de la muerte (*República*, 386b-387b; Platón, 2001, pp.101-103); y del mismo modo los que presenten las flaquezas de carácter de personajes célebres y heroicos – como Aquiles, que era hijo de una diosa, llorando; o Príamo, desesperado, clamando por sus guerreros; o peor, los propios dioses, como Tetis, lamentándose por saber que el fin de su hijo, Aquiles, está próximo (*ibíd.*, 388a-d).

De este modo, el verdadero objetivo de Platón no es simplemente rechazar en absoluto los poemas, pero hacer una reforma de la poética, diferenciando entre buenos y malos versos o buenas y malas obras de arte:

¿Hemos de ordenar y obligar sólo a los poetas a que bien representen la imagen de personajes buenos en sus poemas, o bien no ejerzan entre nosotros, o hemos de dar órdenes también a los demás artistas, prohibiéndoles representar, ya en pinturas ya en edificios o en cualquier otro tipo de obra, aquellos personajes que sean malos, desenfrenados, ruines y groseros? El que sea incapaz de esto no debe trabajar entre nosotros, con lo cual se evitará que nuestros guardianes, alimentados entre imágenes

malas como en un prado malo y pastando a diario en gran cantidad y poco a poco de muchas cosas, puedan recoger sin darse cuenta un gran mal en sus almas'. Debemos buscar artistas capaces de seguir excelentemente la naturaleza de lo bello y lo conveniente, de forma que nuestros jóvenes puedan beneficiarse en todos los aspectos como aquellos que viven en un lugar sano donde algo de las obras bellas sacudirá sus ojos y oídos como una brisa que trae la salud de los lugares sanos; y conducirlos sin que se den cuenta, ya desde la niñez, al amor de la belleza de la razón (*Kalô Logô*) juntamente con las representaciones y la armonía. (*Ibíd.*, 401b; Grube, 1994, p. 280)⁸⁷

A fin de cuentas, existe un criterio, y que naturalmente aún tiene orígenes en la fase socrática. Se trata de la modelación de las artes, no según las bellas palabras que se basan en el mero sentimentalismo, pero en conformidad con la belleza racional (*kalô logô*). En este sentido, las artes deberían ajustarse al arte mayor que es el propio arte filosófico, en el cual, a través de un diálogo objetivo y donde no se admiten contradicciones, podemos ascender a las esencias. Primero, por medio de relaciones numéricas y/o lógicas, y por fin, contemplando la unidad intrínseca de una Forma que se define por un conjunto de determinaciones necesarias.

Pero, más concretamente, ¿Qué modalidades artísticas debemos, entonces, rechazar?

Es aquí que Platón hace una separación entre, por un lado, las artes que mantienen la razón como entidad reguladora del natural deseo humano de hablar de objetos o relatar situaciones, y por otro, la imitación pura. O sea, él establece una diferencia fundamental entre narración (*dynamis*), que es característica de la lírica, y la personificación (*mimesis* propiamente dicha), que es típica del drama (Grube, 1994, p.281). Además, menciona igualmente los formatos en que se hace una mezcla de ambas, o sea, en que el poeta empieza narrando, pero después se personifica en los diálogos entre los diversos personajes, como en las epopeyas (*República*, 395c; Platón, 2001, p.118).

En relación a la primera forma, es inocua y puede incluso ser bella. Por lo que Platón la ejemplifica, haciendo la narración de lo que Homero debería haber dicho si en vez de hablar bajo el nombre de sus personajes, hablase en su propio nombre (*ibíd.*, 393d-394b, pp.117-118)⁸⁸. No obstante, la segunda, es sin duda peligrosa en el ámbito de la ciudad,

⁸⁷ Preferí mencionar el pasaje exactamente como Grube lo refiere en su obra.

⁸⁸ Lo que no deja de ser irónico, ya que Platón (Sócrates) se está colocando a él mismo en la posición de Homero.

en la medida en que es puramente mimética, y por eso no sólo aparta los guardianes del mundo de las ideas como los transforman en las mismas cosas que están imitando:

Platón estaba firmemente convencido de que terminamos asemejándonos a aquello que personificamos, y de aquí su afirmación más general de que sus guardianes no deben ser personificadores indiscriminadamente, sino, a lo sumo, han de «imitar» lo que sea bueno y adecuado a su vocación. Por tanto, no los expondrá, en el teatro, a la identificación emocional con personajes malos. Por este motivo no admitirá estas artes, especialmente el drama, que descansan enteramente sobre la personificación; asimismo, deplora el realismo del arte contemporáneo, que «imita» no sólo personajes deleznales, sino también el sonido del viento, de la tormenta y del torrente, y que busca por medio de todo esto afectarnos emocionalmente hasta un límite no deseable. Allí donde haya de aparecer el mal, éste deberá ser ofrecido solamente en forma narrativa. (Grube, 1994, pp. 283-284)

Pero es justo en este momento que podemos constatar un evidente paralelismo entre la *República* y el *Ion*. La personificación mimética de que Platón nos habla tiene claras semejanzas con la inspiración del rapsoda (*ibíd.*). Los autores que se dedican a imitar a sus personajes, en el momento en que lo hacen se convierten en ellos, de una forma parecida con la posesión. En otras palabras, es como una posesión invertida, y que el filósofo relaciona sobre todo con el drama; esto es, con las tragedias y comedias. De este modo, los guardianes de la ciudad jamás podrían practicar este tipo de artes, o formas poéticas, en la medida en que estarían diluyendo su identidad en los personajes, objetos o situaciones en que se personificaban. De algún modo, éstos los absorberían en sus formatos quiméricos, por veces decadentes e inmorales, y siempre muy lejos de las Formas iluminadas.

Asimismo, aunque en la *República* no hable del *Ion* ni de posesión, ésta modalidad de inspiración sigue siendo una referencia para el filósofo. En su sentido negativo, evidentemente, ya que los guardianes la deberían evitar como al peor de los enemigos. Cuando es mimética, como es el caso del drama y de una gran parte de los versos épicos, la poesía es como una posesión invertida que resulta invariablemente en la ignorancia. Pero en cuanto es narración, como en la mayor parte de la lírica, es compatible con la formación de los guardianes. Por lo que podemos concluir que las auténticas intenciones

de Platón se manifestaban en una profunda reforma de la *mousiké*⁸⁹; de manera a que las artes de las musas no sólo no impidiesen como, por el contrario, contribuyesen para la educación del Filósofo – en las circunstancias en que éste tiene que hacer narraciones acerca de las virtudes o de las acciones buenas y nobles de los héroes y de los dioses, bajo la estricta regulación de la belleza racional (kalô logô) – “(...) pues el verdadero devoto de las musas está comprobado que es el filósofo, que se dedica a la más elevada forma de *mousiké*, que es la filosofía” (Murray, 1996, p.11)

Es este el Filósofo que nos presenta Platón. Su arte es la más elevada forma de *mousiké*, la búsqueda por las formas más auténticas de realidad, sin desear imitarlas, sino contemplarlas. Se trata de un itinerario arduo y exigente, desde el estado común a todos los mortales, la condición humana de la caverna, hacia la luz exterior. Su tarea consiste, en primer lugar, en rechazar todas las modalidades de opinión, creencia y de imitación, denegando los meros *eikones* (iconos, o imágenes reflejadas) y/ *zoa* (animales, u objetos vivos, pero quiméricos). En segundo, ejercitando la razón discursiva (*dianoia*), capaz de establecer relaciones numéricas, abstractas y argumentativas, él pretende alcanzar la ciencia (*episteme*). Para nada tendría sentido si en el final de su itinerario no contemplara, a través de su intelecto (noesis), las Esencias, las únicas entidades efectivamente reales, de las cuales participan los demás. Siendo la más sublime la Idea del Bien/Bello.

Su método es el dialéctico, naturalmente. Pues, tal como el Sócrates-Existencial, el Sócrates-Filósofo-Ideal sigue rechazando la oralidad tradicional, expulsando de la ciudad a los poetas miméticos, así como la mayoría de sus registros escritos. Su nueva *paideia* igualmente se basa en la objetividad y racionalidad del diálogo, aunque, con el paso del tiempo, estos diálogos hayan resultado en una mezcla entre el formato oral y la escritura, incluyendo discursos cada vez más extensos – ya en el Platón medio, en obras como el *Fedro* y *República*.

En cuanto a la inspiración, claro está que la única admisible sigue siendo la del *Daimon*, todavía referido con frecuencia en las obras medias del platonismo. Ya que la posesión que vemos en el *Ion* asumió ahora nuevas formas, las que provienen de la personalización, tan característica de la poesía mimética. Y que, en la medida en que

⁸⁹ Algo que los Pitagóricos ya pretendían hacer: “Entre los pitagóricos, la *katharsis* tenía, como es de esperar, fuertes connotaciones religiosas. La *katharsis* es una purificación del alma, efectuada, nos dicen (Yámbico, Vita Pyth. 110), a través de la *mousike*, i.e., haciéndolo armonioso; en realidad, esto es filosofía (ibíd. 137). Esta identificación pitagórica de la *katharsis* con la *philosophia* se encuentra en Platón” (Peters, 1983, *katharsis*, p.121)

convierten el hombre en las quimeras que imita, apartándolo de las Ideas y aprisionándolo aún más a las Sombras, deben ser rechazadas por completo.

Asimismo, además del paradigma socrático-existencial, en los diálogos medios, este es el nuevo paradigma que Platón elabora. La imagen del Filósofo tiene, naturalmente, origen en los mismos conflictos sociales y políticos del final del siglo V, entre Sócrates, los poetas y los sofistas. Pero se trata de una profundización cada vez más fundamentada, en términos intelectuales, de los motivos que llevaron a la muerte del maestro. O sea, la crítica a la *paideia* tradicional helénica y la inauguración de un nuevo discurso. Y es en el ámbito de esta fundamentación que surge por primera vez una ontología tan compleja y sistematizada. Como alega Aristóteles, claro está que se trata de una herencia presocrática, y es influenciada por la doctrina de Heráclito, que no creía en la consistencia del devenir (*Metafísica*, 987a; Aristóteles, 1990, p.45). Pero que el autor de la *República* convirtió en una estructura organizada, en la cual, cuanto menos adornos y determinaciones circunstanciales tiene un objeto, más próximo está de una Idea, y más verdadero es – aunque la percepción de esta realidad sólo la puede tener el Filósofo, que rechaza las manifestaciones quiméricas para salir en búsqueda de las Esencias.

Y es este paradigma del Filósofo que, sobre todo bajo la interpretación neoplatónica, irá originar reinterpretaciones inéditas, tanto en la edad media como en el renacimiento, dando lugar a algunas de las más emblemáticas imágenes del pensador y del artista inspirado.

4.3. CONSECUENCIAS PARADIGMÁTICAS

4.3.1. EL ESTATUTO NEOPLATÓNICO: MIGUEL ÁNGEL *VERSUS* LEONARDO

La cuestión del estatuto del artista es, sin duda, una de las más importantes que debemos abordar, en la medida en que, por lo menos aparentemente, sería difícil que un artista sin el mínimo estatuto social pudiera ser considerado inspirado. De hecho, habitualmente vemos la inspiración como algo positivo, que transforma un individuo común en alguien muy especial, con dotes singulares y capacidades virtuosas.

No es mera coincidencia la total ausencia de historias o anécdotas acerca de las dotes maravillosas de los artesanos que construyeron las principales iglesias de la alta edad media. En efecto, ni siquiera existen registros que nos hablen, y sobre todo, que exalten el talento de cualquiera de las personalidades artísticas que se hayan dedicado al arte sacro medieval, incluso después de la reforma carolingia.

Como es evidente, sin estatuto no hay inspiración. O, mejor dicho, sin que se le atribuya el mínimo de prestigio al artista no puede haber cualquier tipo de imagen del artista inspirado. No obstante, en el momento en que introducimos algunas variables, las relaciones entre estos dos elementos dejan de ser obvias. En la antigua Hélade, por ejemplo, ¿cómo podemos relacionar esta dualidad? ¿Quiénes eran las figuras más prestigiosas, a lo largo de la historia griega, los aedos, los poetas, o los rapsodas? ¿Y quiénes eran considerados los más inspirados?

Naturalmente, los aedos más antiguos eran los protagonistas del discurso ritual, disfrutando de una tan especial familiaridad con lo sagrado que, con el paso de los siglos, jamás que se repitió bajo las mismas condiciones. De hecho, comparándolo con otros profesionales, el cantor-poeta es el único que ostenta con propiedad el título de *divino*; en las palabras de Homero, “un vidente, un médico, un carpintero de madera, o un aedo divino, que con su canto nos encanta” (*Odisea*, 17.383-5; Homero, 2012, p.285). Pues,

cuanto más retrocedemos en el tiempo, menos esta palabra era una mera fuerza de expresión, las comunidades ancestrales creían de veras en la sacralidad aédica.

De este modo, podríamos pensar que ninguno de los sucesores poéticos, los *poiètes* y los rapsodas, habrán detenido semejante prestigio. Sin embargo, como ya hemos visto, lo que pasó realmente fue justo lo contrario. Y el propio ejemplo homérico que ahora mismo mencionamos lo demuestra perfectamente; ya que, a pesar de que realza su divinidad, la verdad es que, en términos sociales, coloca el aedo al mismo nivel que otros profesionales plebeyos, como el carpintero, que además era un trabajador manual. Algo que podemos constatar también en Hesíodo es que, hablando de envidia, critica a su clase y la compara no sólo con las demás profesiones comunes pero incluso con los mendigos, “el alfarero tiene envidia del alfarero, el carpintero del carpintero, el mendigo del mendigo, el aedo del aedo” (*Trabajos y Días*, 25-26; Hesíodo, 1988, p. 37). Siendo que, siglos más tarde, en la Grecia clásica ya no tenía sentido hablar de esta manera acerca de los poetas, dramaturgos o de los rapsodas. Se podrían criticar estas figuras, claro, e incluirlas en las comedias – como lo hizo Aristófanes, bromeando con Eurípides y Esquilo (*Las Ranas*, 816-17; Aristófanes, 2014, p.102), o incluso Jenofonte que, aunque a través de sus personajes, como Antístenes, decía frontalmente que los rapsodas eran estúpidos (*Banquete*, 3.6; Jenofonte, 2008, p.44) – pero con la perfecta consciencia de que los herederos de la poética eran la clase más prestigiosa de la época.

Efectivamente, como hemos constatado, el aumento del prestigio social de los aedos, y sobre todo de sus sucesores históricos, primero los *poiètes* y más tarde los rapsodas, es directamente proporcional a su desacralización y autonomía. Un proceso que se originó a partir del siglo VII a.C. con el advenimiento de la escritura. Y que podemos confirmar ya en la conversión de la oralidad de Homero y Hesíodo en los correspondientes textos de papiro. En efecto, en ambos autores ya podemos denotar un relativo distanciamiento del discurso ritual, característico de los aedos ancestrales, hacia el poético, en el ámbito del cual el nuevo aedo se destacaba, ya no sólo por su proximidad con los dioses, como también por sus propios méritos.

De hecho, en varios pasajes homéricos se exaltan las habilidades de los contadores de historias, como el momento en que, Alcínoo elogia Ulises, diciendo que él contó la historia con la pericia de un aedo (*Odisea*, 11.368-369; Homero, 2012, p. 190). O entonces, las que señalan su capacidad de aprender por su propia iniciativa, aunque siempre con el auxilio divino, como es el caso de Femio: “Soy autodidacta y un dios me puso en el espíritu canciones de todos los géneros” (*Odisea*, 22.344-346; Homero, 2012,

p. 362). O por fin, en el autor de la Teogonía, los famosos versos que nos dicen como las Musas enseñaron a Hesíodo una bella canción (*Teogonía*, 22-25; Hesíodo, 1988, p. 3), siendo este extracto quizás el mayor testigo de autonomía autoral, por parte de un aedo, en la medida en que por primera vez en la historia él firma su texto, dejando su marca (*sphargís*).

No obstante, el prestigio de los *poiètes* que, como indica su propia designación – significa *hacedores* – era sin duda mayor entre sus contemporáneos. Y todavía más el de los rapsodas del siglo V. Pues aunque posteriormente los aedos hayan alcanzado un estatuto mítico, la verdad es que en su época ancestral, tal como demuestran los extractos de Homero y Hesíodo, a pesar de divinos, en términos estrictamente sociales de forma ninguna se podrían comparar a la aristocracia que servían, mientras que era perfectamente admisible compararlos a los demás profesionales, incluso a los trabajadores manuales.

Sin embargo, si el prestigio se desarrolló en proporción a su desacralización, esta evolución es también proporcional, pero inversamente, a su imagen de artistas inspirados. Pues sin duda que – como ya vimos – en Homero y Hesíodo tenemos incomparablemente más extractos a favor de la inspiración que en todos los *poiètes*, ya que ésta dependía de lo sagrado. De este modo, podemos constatar cómo, efectivamente, las relaciones entre estatuto e inspiración, a partir del momento en que conferimos un cierto prestigio social a los artistas, es una cuestión un poco más compleja.

A pesar de todo, los mejores ejemplos de esta complejidad no los encontramos en la Grecia antigua y clásica, sino en los paralelismos y contraposiciones que podemos establecer entre épocas ya radicalmente diferentes, varios siglos más tarde. Primero, la edad media. Después, claro, el renacimiento, que es cuando surge la problemática del estatuto artístico por excelencia y de una forma explícita.

Asimismo, empezando por la primera, como ya hemos podido verificar en nuestro análisis previo, la cronología del artista medieval demuestra que el prestigio de las artes no surgió de repente, en el quinientos, pero es el resultado de una evolución histórica de una Europa que, desde la caída del imperio romano, se reconstruyó siempre bajo una intención fundamental: regresar a lo clásico. En este sentido, tres momentos revolucionarios fueron determinantes: la reforma carolingia, la implantación del feudalismo y el renacimiento del siglo XII/XIII. En cuanto a éste último, ciertamente el más decisivo, se caracterizó por la desvinculación de las obligaciones serviles, por parte de los campesinos, ante una aristocracia que tampoco estaba interesada en sus servicios directos, pero tan sólo en ejercer sobre ellos su poder *banal* – o sea, de cobrar impuestos

y tasas sobre todo tipo de explotación económica y comercial. En efecto, este fenómeno social permitió la ascensión de la burguesía y la creación de grandes burgos. Este ambiente de riqueza urbana inspiró por un lado la construcción de universidades y la enseñanza de la escolástica, que reforzó el prestigio de las actividades intelectuales de ámbito laical, como era el caso de los trovadores, que además de su nobleza, su reputación se debía a su estatuto de hombres letrados. Y por otro, la edificación de magníficas catedrales góticas, auténticas ciudades de Dios, denotando una actitud generalizada de creciente valoración de la función del arte en las sociedades europeas.

En relación a la implantación del feudalismo, los siglos X y XI fueron cruciales para dos de las más relevantes transiciones histórico-culturales. El establecimiento del primer estilo que de forma consistente se puede considerar internacional: el románico, y además el progresivo declive de la performance, prosaica e iletrada, de los simples juglares y bufones de la corte, con vistas al surgimiento del trovador, y sus cantares de la gesta, la primera figura artística a quién se le atribuye una especial consideración por su erudición y habilidad literaria.

En lo que concierne a la reforma carolingia a finales del siglo VIII e inicios del IX, fue seguramente la que inició todo el largo proceso histórico de valoración de las artes, y consecuentemente, de los artistas. En primer lugar, de los poetas-cantores, que tan sólo dos siglos más tarde empezaron siendo de nuevo personalidades de renombre, tal como en el mundo clásico lo eran los poetas, dramaturgos y rapsodas. En segundo, los pintores y escultores, que al final de la edad media ya eran una fuerza social relevante, bajo la organización de las gildas, aunque su ascensión solamente se hizo posible en el cinquecento renacentista. En otras palabras, la contribución de Carlos Magno para la educación y las letras fue sin duda la semilla que, con el paso de los siglos, se convirtió en planta en el feudalismo, empezó dando las flores en los siglos XII y XIII, hasta que, con la diseminación del uso del papel y la dinámica comercial de las ciudades y principados, dio magníficos frutos en el renacimiento.

Pero ¿por qué afirmo que la reforma carolingia fue como una semilla? La respuesta es simple, porque hasta entonces no había prácticamente nada. El ambiente de la alta edad media se caracterizaba por constantes conflictos entre tribus, que vivían del saqueo, compitiendo por el despojo del imperio romano. Claro está que existen algunas manifestaciones artísticas muy interesantes, como la orfebrería de Toledo. Pero seguramente que muy pocas obras de arte y arquitectura de esta época se pueden considerar geniales, complejas o sofisticadas. Y en cuanto al prestigio de los artistas, así

como los juglares y bufones, como sabemos, dependía totalmente de su relación con la aristocracia. O sea, por si mismos, estas personalidades no tenían especial valor social, por lo que casi todos permanecieron anónimos hasta nuestros días.

De este modo, y considerando que sin prestigio no puede haber el mito del talento, diríamos que sería absolutamente imposible que en los siglos VII y VIII haya surgido un artista inspirado. Sin embargo, quizás porque toda la regla tiene su excepción, la verdad es que sí, que encontramos un caso extraordinario: el del monje Caedmon, que nos relata S. Beda (672-735)⁹⁰.

Conocido como el Venerable, este Santo y Doctor de la Iglesia, en su *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (Historia Eclesiástica del Pueblo de los Anglos), nos habla de un magnífico monje poeta que vivía en su abadía llamado Caedmon, y “por medio de sus canciones, muchos solían inflamarse con el deseo de la vida celeste y el desprecio por las cosas del mundo” (Beda, 1907; cap. 24, p.278). Claro está que, como podemos verificar, la finalidad de sus poemas no era el arte por sí mismo, pero la propia actividad espiritual, que en la época era incomparablemente más relevante y prestigiosa. No obstante, este relato nos muestra algo realmente excepcional, pues nos describe un religioso que “por la gracia de Dios recibió el don de hacer canciones, gratuitamente, motivo por el cual era incapaz de componer poemas sobre asuntos vanos o triviales, pero tan sólo los que concernían a la religión” (*ibíd.*). Esto es, en el contexto más improbable, el de los finales de la alta edad media, Beda se deparó con un fenómeno estupendo – el de un poeta inspirado.

Además, a medida en que el relato prosigue, el caso se vuelve todavía más sorprendente. Se cuenta que Caedmon era el menos dotado entre los monjes, en lo que concierne el arte de cantar, incluso por eso se retiraba de los banquetes cuando los demás empezaban cantando. Hasta que, cierto día, habiéndose retirado se recogió en un establo, para dormir. Pero en ese momento, un personaje misterioso le apareció en sueños, diciéndole:

(...) ‘Caedmon, cántame algo’, a lo que él contestó, ‘pero no sé cantar, por eso me retiré del banquete y estoy aquí, porque no era capaz de cantar’; no obstante, el personaje que le había hablado, insistió ‘sin embargo, cantarás para mí’. ‘Y ¿qué debo yo cantar?’, preguntó, ‘canta acerca del inicio de la creación’ le dijo su interlocutor. Y habiendo

⁹⁰ O sea, todavía antes de la reforma carolingia.

recibido esta respuesta, inmediatamente él empezó cantando versos alabando a Dios, el Creador. (*Ibíd.*)

De este modo, en plena edad media, todavía antes de la reforma carolingia, tenemos un excepcional caso de inspiración poética y, curiosamente, bajo una perspectiva muy semejante a la que Platón nos propone en el *Ion*. Exactamente como el rapsoda, Caedmon no tiene el mínimo conocimiento técnico sobre el arte que, no obstante, es capaz de ejecutar con absoluta maestría. Es el sagrado que le ofrece el don de componer e interpretar los más maravillosos versos. Y aunque no lo haya poseído, por lo menos de una forma evidente, la dádiva de Dios se manifiesta en un contexto de sueños, esto es, en un ambiente en que Caedmon no está consciente, ni en control de sí mismo, ya que no está despierto. En cierta manera, tal como Ion, él está fuera de sí, y su alma bajo la conducción del entusiasmo (*Ion.*, 535c).

Asimismo, a partir del momento en que se atribuye al autor un mínimo de prestigio personal y social – Caedmon era monje – las relaciones entre inspiración y estatuto se vuelven más complejas. Por lo que, inclusive en el entorno más improbable, el de la medievalidad previa a la reforma de Carlos Magno, podemos encontrar un poeta cuya imagen y comunicación es típica del mito del talento. Y en especial, muy semejante al propio Ion, que es el paradigma del *Ignorante Divino*. Sin embargo, se trata de un caso aislado, evidentemente. La vida monástica era abundante en la época; no obstante, no existen registros que nos sugieran que los demás monjes, de esta o de cualquier otra abadía, se hayan convertido en poetas delirantes. Entonces, ¿qué características esenciales tiene Caedmon para que se haya destacado como artista inspirado?

Naturalmente, no tenemos datos suficientes para delinear o comprender todos los elementos específicos que condicionarían la educación y costumbres del monasterio de Caedmon y Beda, ni motivos para alegar que éste fuera especialmente distinto de los demás. Pero sí podemos hablar de una característica evidente en el relato del Venerable: el Platonismo y/o Neoplatonismo. En lo que concierne al platonismo, la semejanza entre Caedmon e Ion es innegable. Ambos no tienen conocimiento técnico ni una consciencia real de lo que están haciendo, en el momento en que ejecutan su arte. Sin embargo, sería pura especulación alegar que Beda tuviera acceso directo a los textos de Platón, y todavía menos a este diálogo corto y ambiguamente irónico que permaneció en la oscuridad hasta el renacimiento y que fue considerado secundario, e incluso apócrifo, en el siglo XIX. Con todo, respecto al neoplatonismo, considerando que fue una fuente primordial de los

Padres de la Iglesia, como San Agustín, y del pensamiento de filósofos pre-carolingios, como Boecio, podemos afirmar que se trata de una influencia muy probable y, sin duda, compatible con el *furor poeticus* de Caedmon. En este sentido, la única explicación posible para la existencia de esta historia está precisamente en el pensamiento de Platón, ciertamente bajo la influencia de una espiritualidad monástica condicionada por autores neoplatónicos del clásico tardío o ya de la era medieval. Pues ¿qué otro furor poético conocemos sino el que proviene del autor del *Ion*? Efectivamente, teniendo en cuenta que estamos hablando del periodo menos favorable de siempre, en la historia occidental, al prestigio del artista y, consecuentemente, al fenómeno del artista inspirado, la única justificación posible para el caso de Caedmon es – por exclusión de partes, o de cualquier hipótesis alternativa – el estatuto del neoplatónico. Ya que, por sí mismo, éste es suficiente para el surgimiento de relatos, imágenes y mitos del talento. Sin embargo, la mejor forma de comprobar que aún más que el prestigio y la admiración social, la figura neoplatónica es el elemento potenciador por excelencia de la imagen del artista inspirado, tenemos que analizar esta cuestión en el contexto de la época más determinante de todas, respecto al estatuto artístico: el renacimiento. Asimismo, la comparación que propongo es entre Leonardo y Miguel Ángel. Pues pienso que son los ejemplos más emblemáticos que podemos encontrar en relación a estas materias. No obstante, aunque hayamos ya analizado las revoluciones medievales y las causas del entorno renacentista, no podemos examinar directamente esta problemática sin antes tener en cuenta que no estoy hablando de escritores, ni de académicos, pero evidentemente de pintores y escultores. Y la verdad es que la ascensión social de estas personalidades, que hoy llamamos artistas plásticos, de ningún modo fue repentina. De hecho, todavía en el siglo XV, aún luchaban por conquistar su lugar privilegiado en la sociedad siendo frecuentemente comparados a los artesanos:

La mayor parte de los artistas del Renacimiento, incluyendo Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Uccello, Antonio Pollaiuolo, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli y Francia, empezaron en una oficina de orfebrería, la cual fue correctamente llamada de escuela de arte del siglo. Muchos escultores empezaron trabajando con maestros pedreros y tallistas ornamentales, tal como sus predecesores medievales lo habían hecho. Incluso después de haber sido recibido en la Corporación de S. Lucas, Donatello aún es descrito como orfebre y cantero. (Hauser, 1995, pp.322-323)

Sin embargo, como consecuencia de la vulgarización del uso del papel, el desarrollo exponencial de comercio en el siglo XV implicó un creciente soporte financiero, lo que dio lugar a nuevas fortunas no sólo de burgueses adinerados, pero también de banqueros, que ahora competían con los aristócratas y el propio Papa. Además de este factor, debemos tener en cuenta que desde el románico – pero en especial, del gótico – a pesar de que el artista fuera todavía considerado un artesano, hace mucho que el valor del arte estaba en su carácter ideológico, simbólico, cultural, y cada vez más, estético. O sea, ya nada tenía que ver con su valor material. Por lo que la disputa renacentista entre nobles, burgueses, banqueros y el papado, tenía como criterios la adquisición de las mejores obras y el patrocinio de los mejores maestros. Algo que tuvo consecuencias inevitables en el estatuto de los artistas y que es demostrado por la evolución de sus contratos:

En un contrato con Ghirlandaio, con fecha de 1485, el precio de los colores a utilizar todavía es especificado; con todo, en un contrato con Filippino Lipi, con fecha de 1487, el artista ya tiene que responsabilizarse por el costo de los materiales, y un acuerdo similar es celebrado con Miguel Ángel en 1498. (*Ibíd.*, p.328)

Esto es, con el paso del tiempo, el artista fue ganando autonomía, apartándose de las guildas y destacándose por su singularidad:

En un contrato de 1524, Sebastiano del Pombo es libre de elegir cualquier tema que quiera para su pintura, con la única condición de que no sea la pintura de un santo; y, en 1531, el mismo coleccionador encomienda una obra a Miguel Ángel dejando totalmente al criterio del artista decidir si será una pintura o una pieza de escultura (*ibíd.*)

Y es en este nuevo contexto, en la transición del siglo XV para el XVI, que surgen artistas como Leonardo da Vinci con conocimientos y habilidades únicas, auténticos maestros capaces de producir obras de genio, y que ya nada tenían que ver con los artesanos de las guildas. Se destacaban por su singularidad y por su capacidad de providenciar a las colecciones de sus mecenas, obras de arte que verdaderamente manifestaban el espíritu de la época, pues finalmente Europa había regresado al clásico, o a lo que se pensaba que era lo clásico.

Asimismo, ya con un estatuto incontestable, estos nuevos artistas tan sólo se podrían comparar a los hombres letrados: poetas, escritores, filósofos y académicos. Por un lado,

se trataba de una alianza inédita (*ibíd.*, p.331) pues todos los humanistas tenían el arte en gran estima y consideración, pensando que ya en los tiempos greco-latinos la pintura y la escultura formarían la misma unidad cultural, en conjunto con la poesía y las letras (oratoria, gramática, ciencias naturales, filosofía). Por otro, claro está que también había una cierta competitividad en la medida en que el renacimiento pasó a valorar más el propio trabajo manual y la experiencia. Siendo este un conflicto que podemos constatar en Leonardo. En efecto, este magnífico artista, a pesar de que a veces haya declarado la superioridad de la poesía y de la oratoria – por su envidiable capacidad de elocuencia (Farago, 1999, p.239) –, en otras ocasiones, se sentía orgulloso por rechazar el estatuto de letrado afirmando su superioridad práctica y empírica:

Sé bien que por no ser letrado, algunos presuntuosos para razonablemente censurarme alegarán que soy un hombre sin educación literaria. ¡Gente estulta! (...) Dirán que por no tener yo conocimiento literario no puedo expresar bien aquello de lo que deseo tratar: pero no saben ellos que mis cosas han de ser tratadas por medio de la experiencia. (Da Vinci, 2009, p.6)

Jamás en toda la historia de la humanidad un pintor había podido expresarse de esta manera, no sólo comparándose a los letrados como incluso afirmando que, en cierto sentido, tiene ventajas sobre ellos. En efecto, Leonardo ya es una figura típica de la transición del cinquecento, y por tanto un ejemplo claro del artista renacentista por excelencia, el maestro genial, con el mismo estatuto que los hombres de letras. O inclusive más, bajo algunos criterios, como el de la experiencia y de la producción de obras materiales que puedan expresar los valores humanistas. Siendo que este último criterio era muy relevante, ya que estas obras eran adquiridas y/o patrocinadas por las personalidades más poderosas de la época; motivo por el cual no faltan relatos de mecenas compitiendo por la contratación de pintores y escultores, mientras que la creación filosófica y literaria no podría implicar el mismo espíritu competitivo, ya que nada tiene que ver con este tipo de mecenazgo. Por ejemplo, construir la Capilla Sixtina es muy distinto de apoyar estudios académicos y literarios; no sólo en términos financieros, políticos y simbólicos, pero sobre todo porque una idea materializada permite al mecenas su apropiación total y efectiva, mientras que las ideas puramente intelectuales no se pueden comprar y tener en casa.

Pero, considerando el estatuto privilegiado que Leonardo ya detenía, ¿no debería este artista ser considerado un don de Dios y de la inspiración sagrada?

Probablemente sí. Y de algún modo podemos, sin duda, hablar de Leonardo como un artista inspirado. No obstante, ésta no es la característica más emblemática de su figura. El autor de la Gioconda es sobre todo famoso justamente por su constante paralelismo con los hombres de letras y de ciencias naturales. Su imagen más típica es la del genio universal, que en la globalidad de su obra alcanzó la unidad científica, erudita y artística del intelecto humano. Respecto a la pintura, destacamos habitualmente sus contribuciones técnicas, como el *sfumato* y el *chiaroscuro*, además de un extraordinario sentido de composición y de anatomía humana, que en su conjunto expresaban los ideales renacentistas y humanistas, revelando la erudición multidisciplinar del autor. Y en lo que concierne su espíritu inventivo, cuyos registros encontramos sobre todo en sus dibujos y esbozos, nos deparamos con su excepcional inteligencia y creatividad, conciliando de forma inédita y heurística todo tipo de materias, desde la matemática, a la geometría, mecánica, biología, astronomía, entre muchas otras.

De hecho, es esta universalidad letrada que más caracteriza la figura de Leonardo, y no tanto el soplo esotérico de la inspiración. Incluso Vasari, a quien le gustaba romantizar sus biografías, no le atribuye anécdotas como las de Giotto – el niño pastor que, sin cualquier tipo de aprendizaje previo, dibujaba a sus ovejas *en las piedras, en el suelo, o en cualquier objeto de la naturaleza*. Hasta que un día, el célebre maestro Cimabue, que estaba viajando, lo encontró de pasaje, y encantado con su talento, lo invitó a venir con él para Florencia (Vasari, 1957, cap. 1, p. 7). De hecho, en cuanto a Leonardo, el biógrafo prefiere destacar, no sus dotes especiales innatas, pero otras cualidades, como su curiosidad. Claro está que nos dice que era un genio en todas las disciplinas, desde la aritmética, a la geometría, a la música (*ibíd.*, cap. 14, p.144-145), y con un tal poder de intelecto que, cualquiera que fuera la materia a que dedicara su mente, muy pronto y fácilmente se volvía maestro. (*ibíd.*, p. 144). Pero, aunque esta descripción implique de cierto modo una romantización del artista, atribuyéndole dotes especiales quizás inexplicables – y por eso sugestivos del mito del talento –, destaca igualmente el interés y la dedicación de Leonardo, o sea, la curiosidad de un hombre enamorado por el conocimiento y las letras. En otras palabras, sus dotes son especiales pero no innatas, sino características de un alma erudita.

Sin embargo, seamos claros – no estoy insinuando que el mito del talento no esté presente en Leonardo da Vinci, y en especial, en la descripción que Vasari nos hace de

él. En efecto, el biógrafo incluso menciona un aspecto muy típico de la imagen del artista inspirado: su temperamento inestable y ciclotímico (*ibíd.*). Tan sólo afirmo que ésta concepción no es tan predominante en su figura como en Giotto – por ejemplo, que es caracterizado de una forma evidente y directa como un niño prodigio, con dotes especiales innatas – y sobre todo, claro, en Miguel Ángel, el *divino artista* (Vasari, 1957, cap. 26, p. 303). Por lo que es con el autor del David que pretendo compararlo.

Efectivamente, el relato de Vasari sobre Miguel Ángel es un caso absolutamente emblemático del fenómeno de la inspiración. Desde el inicio el pintor es caracterizado como una personalidad mítica, predestinada por los dioses, en sintonía con los astros, para producir las más maravillosas y esplendorosas obras de arte y de genio (*ibíd.* p. 279). Y la verdad es que el augurio se realizó como bien demuestran sus creaciones: la *Pietá*, el *David*, la *Creación de Adán*, el *Juicio Final*, y todos sus frescos de la Capilla Sixtina. En este sentido, su prestigio no advenía de su inteligencia multifacética, ni de su erudición universal, pero sobre todo del modo como concebía en su mente ideas perfectas, divinas, convirtiéndolas posteriormente en obras materiales. Algo que de tal manera conquistaba la admiración de todos, que incluso el Papa no podía enfadarse con él sin, inmediatamente después, enviar un mensajero para hacerlo regresar al Vaticano (*ibíd.*, p. 302), ya que no podía darse el lujo de perderlo para las manos de otro mecenas.

El problema era que, según Vasari, la imaginación de Miguel Ángel era tan perfecta que él vivía obcecado y atormentado, ya que no conseguía expresar materialmente la grandiosidad de sus concepciones (*ibíd.*, p.319). Motivo por el cual, llevaba mucho tiempo a terminar sus obras, intentando que éstas fueran tan divinas cuanto sus ideas, lo que por veces desesperaba el propio Santo Padre, que las quería ver concretizadas (*ibíd.*, p.302). O peor, su carácter era de tal forma temperamental y obsesiva, por no ser capaz de materializar la indeleble belleza de las formas que su espíritu concebía, que lo llevó a destruir grande parte de sus obras, así como dibujos y esbozos (*ibíd.*, p.319).

Pero, ¿qué tipo de artista es Miguel Ángel? Sin duda, obedece a todos los parámetros del mito del talento. No obstante, ¿de qué paradigma estamos hablando? ¿Quién es esta figura que concibe formas perfectas en su intelecto?

Efectivamente, el ambiente en que Miguel Ángel se formó como artista – la Florencia del cinquecento – nos hace comprender mejor este fenómeno. Pues, una vez más, nos deparamos con Platón. En efecto, el núcleo intelectual de la sociedad florentina se

concentraba en la Academia Platónica, cuya fundación habitualmente atribuimos a Cosimo de Medici⁹¹ y cuya figura central fue, sin duda, Marsilio Ficino.

Siendo un personaje crucial del pensamiento renacentista, Ficino se enfocó sobre todo en la reinterpretación del pensamiento de Platón bajo la influencia de pensadores neoplatónicos, en especial, Plotino. En este sentido, es célebre su traducción de las *Eneadas*. Pero, en realidad, también se dedicó a traducir y comentar las propias obras del primordial fundador de la Academia, entre las cuales, naturalmente, el diálogo *Ion*. Asimismo, su interpretación es extremadamente conciliadora entre las perspectivas platónicas y las plotinianas. Y es precisamente en el ámbito de esta conciliación que él interpreta el fenómeno de la inspiración, tanto a partir del *Fedro* como del *Ion*. Sobre el primero, él comenta:

En el *Fedro*, nuestro Platón define frenesí como una alienación de la mente. Pero nos ofrece dos tipos de alienación. Una que viene de los deseos humanos, otra que viene de Dios. A la primera él llama locura, a la segunda frenesí divino. La locura conduce el hombre para un nivel más abajo de su condición humana, y lo transforma en una bestia, mientras que el frenesí divino hace al hombre ascender más allá de su naturaleza, hacia Dios. Pero el frenesí divino es la iluminación del alma racional por medio del cual Dios coge el alma que había caído, desde las alturas, en las profundidades, y la conduce de vuelta desde las profundidades hasta las alturas. El alma que ha caído del Uno, principio de todas las cosas, en los cuerpos, es actualizada (toma forma) por medio de cuatro grados y caminos: el camino de la mente, razón, opinión y naturaleza. (Ficino, 2008, p.195)

Como podemos constatar, Ficino reinterpreta el frenesí, o el *furor poeticus* del *Ion*, bajo la clara influencia neoplatónica de Plotino. O sea, en un contexto de ascético, en el cual el alma que, apartándose de la única realidad posible y necesaria, el Uno, cae en la ilusión del cuerpo, cuya dimensión más disoluta es la materia bruta. Pero a través de las esferas del conocimiento, primero de la opinión (*doxa, pistis*), después, la razón (*dianoia*), y por fin, el intelecto (*noesis*) – o sea, por medio de un camino semejante al del Filósofo

⁹¹ Algo de lo que no podemos estar totalmente seguros, tan sólo lo afirmamos con base en dos documentos: 1) una carta de Ficino a Cosimo, escrita en 1462 y 2) el prefacio a la traducción de las *Eneadas*, de Plotino, también por Ficino, en 1492. Pero, en realidad, tampoco existen otros registros dedicados a Cosimo, escrito por los humanistas de la época, ni siquiera los registros biográficos sobre su padre Cosimo, escritos por su hijo Pietro – que mencionan su relación con príncipes, prelados, humanistas, etc., pero nunca mencionan que Cosimo haya refundado la Academia Platónica. (Hankins, 1990, p.145)

en la caverna de Platón – el alma puede de nuevo reunificarse con la Unidad. Siendo, por tanto, en este ámbito que Ficino en su traducción del diálogo, reorganiza la jerarquía de la inspiración que Sócrates había propuesto al rapsoda: “Júpiter provoca el éxtasis en Apolo; Apolo ilumina las Musas; las Musas excitan y despiertan las invictas almas de los bardos; los bardos inspirados por su vez inspiran sus intérpretes; y los intérpretes actúan en sus oyentes” (*ibíd.*, p.205)

Y es en este sentido que debemos interpretar el conflicto interior de Miguel Ángel. Esta convicción de que el artista concibe *ideas perfectas* en su mente, más que a cualquier otra corriente filosófica nos remite claramente para el neoplatonismo ficiniano. Desde Plotino que la reformulación de las teorías platónicas presentan el trazo unitivo de la omnipresencia del Ser-Uno. Y en su forma más ortodoxa, plotiniana, todo lo que no proceda de esta unidad es mera decadencia e ilusión. En una procesión que funciona como una emanación inmediata, el Uno es también su Inteligencia y su Alma. Siendo esta última Hipóstasis el enlace que integra el Hombre en la realidad efectiva, divina. Es, por tanto, en la mente humana que se encuentra toda la riqueza, toda la perfección, en la medida en que sus ideas no son meras representaciones, pero emanaciones del propio Ser. Esta es, además, la mejor explicación filosófica para el emblemático irrealismo proporcional de las figuras de Miguel Ángel. Pues, rechazando la mera imitación exterior del cuerpo, corruptible, sus desnudos nos transmiten una mimesis de la propia alma.

El autor del David se comunica por medio de sus limitados miembros materiales que, por más habilidosos que puedan ser, jamás podrán transmitir con perfección las ideas divinas, espirituales. De este modo, a la experiencia y erudición de Leonardo, que se comunicaba a través de la convergencia multidisciplinar de conocimientos en pinturas innovadoras y en dibujos y esbozos inventivos, Miguel Ángel propone la dimensión interior. O sea, una dimensión que no depende de las letras ni del aprendizaje científico o humanista, ya que implica otro tipo de humanismo, el neoplatónico, que se enfoca en las ideas provenientes de la esfera más sagrada del alma humana, el puro intelecto, o *noesis*.

Asimismo, independientemente del estatuto, una vez más verificamos que la imagen del artista inspirado se la atribuimos siempre, preferencialmente, a lo que en su carácter, pensamiento y/o pragmática, presenta más vestigios de Platón. Pues, efectivamente, es este paradigma neoplatónico que, recurrentemente se engancha en prácticamente todas las figuras más emblemáticas del mito del talento.

4.3.2. EL ARTISTA MELANCÓLICO Y EL REGRESO DE PLATÓN

Uno de los conflictos intelectuales, y quizás emocionales, más emblemáticos del renacimiento fue la compleja y ambigua diatriba entre el humanismo letrado y el problema de la locura, bajo diferentes formas, siendo la más notable la melancolía. En efecto, se trata del ámago de lo que, desde entonces, variadísimos autores denominan de existencialismo renacentista. Algo que podemos verificar, por ejemplo, en el *Elogio de la Locura*, de Erasmo – una obra evidentemente irónica, dedicada a Thomas More, y que, contrariando la moda del academismo y de las letras, prefiere elogiar los beneficios de la sabiduría ignota, natural, espontánea, que simplemente se entrega al vitalismo insano:

Veamos los estoicos, que se creen tan próximos de los dioses; pues bien dadme uno de ellos que sea mil veces más estoico que los demás, e incluso a éste le haré abandonar si no la barba, signo de sabiduría (común por cierto con los machos cabríos), por lo menos su expresión de orgullo; le daré una expresión de hidalgo, le haré dejar a un lado su moral austera y hasta cometer sus tonterías y sandeces. En suma, a mí, a mí sola (la locura), repito, tendrá que acudir el filósofo. (Erasmo, 2003, p.26)

De esta manera, en plena época de las letras, de las ciencias y del arte humanista – o sea, cuando finalmente Europa había conseguido alcanzar la secular ambición del regreso al clásico, o lo que se pensaba que habría sido el clásico – Erasmo nos confronta con una crítica aguda, irónica, y perturbadora sobre la posibilidad de que todo este panorama no sea más que una ilusión.

En este sentido, Erasmo sostiene que la cultura libresca, o sea, el propio sustentáculo de memoria en que se fundamentaba el renacimiento – el paradigma comunicacional de la prensa de Gutenberg – y que se estaba desarrollando cada vez más, con el paso de los

años, había sido la sentencia de muerte de la alegría natural, propia del iletrado... y “sin la alegría, la vida humana no merece siquiera el nombre de vida. Viviríamos inmersos en la tristeza (...) si no pudiéramos disipar el tedio que parece haber nacido con nosotros” (*ibíd.*, p. 41). ¿Sorprendente, no? Esta frase podría haber sido escrita en pleno siglo XX, por cualquiera de los escritores y filósofos existencialistas. Pero no, es el renacentista Erasmo que nos habla, dando como ejemplo el placer de estar a la mesa, comiendo y disfrutando, no sólo del sabor de la comida, pero sobre todo del ambiente de fiesta, que siempre tiene algo de tontería y locura.

No obstante, claro está que el filósofo, o el estoico, podrían argumentar que prefieren la sobriedad y la austeridad. Pero Erasmo contra-argumenta, alegando que la aparente inteligencia del erudito oculta una gran ingenuidad; ya que la sabiduría letrada tampoco nos mantiene totalmente sobrios y austeros. Por el contrario, nos conduce a otro tipo de locura bastante más perniciosa:

Cierto es que no es posible disfrutar de la mesa sin el condimento de la locura. Y de tal forma esto es verdad que, cuando ninguno de los invitados se siente loco, o por lo menos no finge serlo, se paga a un bufón, o a un personaje gracioso que, con sus chistes, sus bromas y sus tonterías, expulsa de la mesa el silencio y la melancolía. (*ibíd.*, p. 40)

En otras palabras, vale más la pena ceder inmediatamente a la locura del iletrado – a la espontaneidad, a la alegría aparentemente ignorante – que a la demencia de los hombres de letras, o sea, la melancolía. Y es sobre éste fenómeno que también nos hablan las mayores figuras literarias del renacimiento, o probablemente, de toda la historia: Shakespeare y Cervantes.

En cuanto al autor español, él nos muestra un D. Quijote de se vuelve loco por causa de los romances de caballería; esto es, por haberse perdido en extenuantes lecturas, consumiendo demasiadas historias escritas por hidalgos, famosos y letrados, cuyo prestigio habían conquistado ya desde el siglo XII. Pero, ¿Qué es la locura de D. Quijote sino precisamente una fuga a la melancolía letrada? Se trata de una solución heurística, la búsqueda de una sabiduría natural, o de una reinterpretación de la erudición clásica bajo el prisma de la ironía y de la disociación, hacia la espontaneidad de la aventura. Una psicosis estética – no en el sentido del mero trastorno psicológico y emocional, pero de una construcción existencial, en la compañía de quien, como Sancho, aprecia verdadera y conscientemente la fantástica actividad de contar de nuevo su propia historia, en el

ámbito de una nueva historia del mundo. No es el clásico lo que mueve a Cervantes, él tiene perfecta consciencia que el renacimiento es una invención. Simplemente, ante la angustia de la imposibilidad de volver a un ideal que, desde la caída del imperio romano, era la incontestable referencia, lo importante era empezar de nuevo; contar la historia desde el inicio, siendo que la piedra angular de este inicio es el hombre contemporáneo. Asimismo, “procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.” (Cervantes, 1999, p. 10)

En este sentido, también Shakespeare nos habla de la melancolía que proviene de las letras, empezando por el desahogo de Hamlet, que habiendo intentado encontrar soluciones en los libros, no encontró más que “palabras, palabras, palabras” (*Hamlet*, II.2.195; Shakespeare, 1994, p.666). Pero es relevante el modo como el autor inglés formula la cuestión. En esta obra, el trastorno del protagonista es, por un lado, natural e instintivo, alternando entre el deseo de venganza y la indecisión – quizás explicable por la dicotomía edípica, de un personaje que, conscientemente, quiere vengar a su padre, pero inconscientemente se identifica con su asesino. Por otro, es más compleja, y de cierto modo académica, instruida, o sea, proveniente del estudio y de las letras pues como dice Polonio, “Aunque esto sea locura, hay método en ella” (*ibíd.*). Y que, una vez más, resulta en la melancolía y en la profunda desilusión ante la sabiduría humana, limitada y libresca, y cuyos sueños filosóficos no saben explicar los misterios realmente importantes, los que efectivamente son vitales para la experiencia existencial del hombre entre el cielo y la tierra (*Hamlet*, I.5.167-169; *ibíd.*, p.662).

No obstante, Shakespeare nos describe igualmente el trastorno de Ofelia. Se trata de un caso ya bastante diferente. En primer lugar porque se trata de una melancolía que no resulta de las letras – no proviene de los libros, ni de ningún tipo de estudio metódico – pero de una especie de sabiduría natural, la percepción intuitiva de la tragedia humana. En segundo, se encuentra representada en la figura de una doncella – pues, claro está que, a pesar de que no se trate de una melancolía letrada, tampoco estaría al alcance de la plebe, evidentemente. Asimismo, proviene de la sapiencia inmediata, telúrica, que sólo una joven aristócrata, con su belleza y pureza de corazón puede presentir. En este sentido, el propio suicidio de Ofelia enfatiza su relación privilegiada con la naturaleza, que fluye como un río, ostentando en ese constante movimiento, una sabiduría incomparablemente mayor que la que podríamos encontrar en cualquiera de las bibliotecas y universidades del mundo.

Pero el autor inglés nos habla también de otra forma de melancolía, la que proviene de la experiencia de la vida. Y su mejor ejemplo quizás sea el personaje Jacques, de la obra *As You Like It* (Como Gustéis). Se trata de un anciano de origen oscuro, y que vive en la floresta con el Duque Mayor – el que fue exilado por su hermano, Duque Federico, y pasó a vivir en la floresta de Arden. De este modo, en el caso de Jacques, su melancolía no sólo proviene de los libros, pero sobre todo de la llamada filosofía de la vida. O sea, de la sabiduría que él fue adquiriendo por medio de la experiencia, después de haber viajado mucho, simplemente desistió de la búsqueda de la felicidad humana. Bajo su perspectiva, el hombre no puede nunca estar verdaderamente feliz, ya sea en la ciudad, debido a la corrupción social, ya sea en la naturaleza, pues no es fácil vivir como los animales – motivo por el cual, él critica al Duque Mayor por haber obligado a sus hombres a seguirle y a vivir con él en la floresta. Y cuando Rosalind lo cuestiona acerca de su melancolía, Jacques contesta:

No sufro de la melancolía del académico, que es emulación, ni del músico, que es fantasmagórica, ni del hombre de la corte, que es el orgullo, ni del soldado, que es la ambición, ni del abogado, que es la política, ni de la señora, que es bonita, ni del amante, que es todo esto; pero de una melancolía que es tan sólo mía, compuesta por muchas, extraída de varios objetos, y sin duda de las diferentes cosas que he contemplado en mis viajes, sobre las cuales suelo rumiar en mis pensamientos en la más temperamental tristeza. (*Como Gustéis*, IV.1.10-19; *ibíd.*, p. 645)

En otras palabras, si en Erasmo la melancolía es el fin inevitable del letrado, a medida en que el renacimiento avanza, ésta conquista cada vez más su espacio en el ambiente intelectual de la época, de manera que Shakespeare ya la relaciona con prácticamente todo tipo de sapiencia, tanto la que proviene de la cultura libresca, como de la naturaleza, o de la experiencia de vida. Por lo que, efectivamente, se convirtió en una disposición psicológica y emocional que el hombre renacentista habitualmente relacionaba con figuras sabias, filosóficas y artísticas. O sea, la melancolía se volvió un paradigma temperamental de inspiración, y el trastorno del pensador en la verdadera causa de su talento creativo.

Pero ¿de dónde viene este fenómeno y qué itinerario ha recorrido hasta llegar al renacimiento?

Naturalmente, proviene de la Grecia antigua – a fin de cuentas, la propia palabra melancolía (*mélas*=negra, *cholé*=bilis; bilis negra) es griega. Y de hecho tiene origen en perspectivas muy remotas, ya que se insiere en la cosmovisión de los contrarios. Como sabemos, los primeros filósofos helénicos intentaron explicar los orígenes del universo con base en elementos físicos, como por ejemplo, el agua que, según Tales de Mileto sería el principio de todas las cosas. Pero fue, sin duda, Anaximandro quien se dio cuenta de que el fundamento de todo no podría nunca basarse en un elemento material exclusivo y aislado; pues si fuera así, no podría haber sino agua, o aire, o tierra, o fuego, exclusivamente. De este modo, en vez de un sólo elemento, la única solución tendría que ser la de un equilibrio de contrarios; siendo esta una conclusión lógica con la cual Aristóteles también está de acuerdo:

(...) es necesario que los elementos sean más de uno, que los opuestos sean siempre iguales y que ninguno de ellos sea infinito. Porque si el poder de un cuerpo fuera inferior al de otro en una cantidad cualquiera (por ejemplo, si el fuego fuera finito y el aire infinito, y una determinada cantidad de fuego superase en poder a la misma cantidad de aire, aunque en una proporción siempre numerable), es evidente que el cuerpo infinito prevalecería y destruiría el cuerpo finito. (*Física*, III.204b, 14-19; Aristóteles, 1995, p.197)⁹²

Efectivamente, esta dinámica de los contrarios, que es una explicación física del universo, ha influenciado, o quizás incorporado la llamada *teoría de los humores*, que es como su versión fisiológica, aplicada a la medicina y al cuerpo humano. O sea, siendo que ésta teoría probablemente encuentre sus orígenes más ancestrales en Egipto, pasando después para Jonia (Allbutt, 1921, p.133), debido a las relaciones comerciales entre ambos, habrá encontrado en el ambiente jónico, de pensadores como Anaximandro un contexto favorable a la explicación de procesos naturales por medio de dinámicas de oposición entre elementos materiales. Asimismo, se enraizó en la cultura griega, influenciando principalmente a los autores más interesados en comprender los fenómenos

⁹² Claro está, con todo, que para Anaximandro este equilibrio sería regulado por un elemento infinito (o ilimitado, o indeterminado) llamado *to ápeiron* (que no es masculino, ni femenino, sino neutro) – y en relación a este elemento Aristóteles ya no está de acuerdo: “Tampoco puede haber un cuerpo infinito que sea uno y simple, ni como algo que exista aparte de los elementos y del cual éstos se hayan generado, como afirman algunos” (Aristóteles, 1995, p.197)

de la naturaleza sin recurrir a lo sagrado. Por ejemplo, es a través de este prisma teórico que Hipócrates describe las causas de las enfermedades humanas, inclusive los trastornos de cariz psicológico y emocional; ya que bajo su punto de vista, se trataban de desequilibrios entre los cuatro fluidos (*chymoi*): sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra⁹³. (*Sobre la Naturaleza del Hombre*, IV; Hipócrates, 1959; p. 11).

De hecho, la correlación entre la dinámica de los contrarios – o sea, las relaciones de equilibrio versus desequilibrio entre los elementos primordiales – y los cuatro humores, permaneció en la tradición médica, motivo por el cual, comentando a Hipócrates, Galeno afirma que éstos últimos resultan necesariamente de las diferentes combinaciones entre los primeros: “(...) los humores no son verdaderamente elementos, como son el agua, la tierra, el aire y el fuego. Sino cada uno de ellos nace de éstos últimos cuatro, cuando uno se mezcla con otro” (*Sobre la Naturaleza del Hombre en Hipócrates*, 66-67; Galeno, 2015). Y de la misma manera que tenemos a esta correlación física, igualmente la encontramos en su correspondiente versión en el ámbito de la fisiología. O sea, también por lo menos desde Hipócrates la tradición médica de origen helénica considera que los diversos estados del alma resultan de diferentes combinaciones entre humores. En particular, la melancolía – esto es, el exceso de bilis negra – estaba asociado a la locura, a los individuos pasionales, a la ciclotimia, y sobre todo al desaliento y a la depresión: “El miedo, acompañado de una obsesiva depresión del espíritu, indica la predisposición para la melancolía (bilis negra)” (*Aforismos*, VI.23; Hipócrates, 1817).

Efectivamente, en sus *Aforismos*, Hipócrates manifiesta recurrentemente esta idea de que el exceso de bilis negra tiene como consecuencia todo tipo de los trastornos impulsivos. Esto es, no sólo la depresión, como las variaciones rápidas de humor, o por contrario la apatía, e incluso la apoplejía: “En las afecciones melancólicas, la traslación de los humores por las diversas partes (del cuerpo), tiene la tendencia de causar las siguientes enfermedades: apoplejía, manía, convulsión y ceguera” (*ibíd.*, VI.56, p.139). Y en la sección VII, el autor prosigue: “La parálisis súbita de la lengua, o de otro órgano del cuerpo, es frecuentemente un efecto de la afección melancólica” (*ibíd.*, VII.40, p.151). Y en la misma línea de pensamiento, más tarde, Galeno está de acuerdo, pero enfatiza más el carácter violento resultante de la bilis negra, sobre todo cuando se cruza con la bilis amarilla:

⁹³ Melancolía

A semejanza del espeso humor de la flema, este espeso humor melancólico produce a veces epilepsias al ser retenido en los conductos de salida de los ventrículos encefálicos, ya sea el mediano o el posterior. Cuando está en exceso en el propio cuerpo del encéfalo produce melancolía, de igual forma que el otro humor, el de la bilis negra, producido al recocerse la bilis amarilla, provoca los delirios violentos con o sin fiebre, por su abundancia en el cuerpo del encéfalo. Por esta causa existe un tipo de frenitis más moderado por tener su origen en la bilis pálida, y otro más fuerte, nacido de la amarilla. Hay otro delirio violento y también melancólico que se origina al cocerse la bilis amarilla. En todos los delirios que nacen en el periodo álgido de la fiebre, la afección del encéfalo es simpática, no idiopática. Por ello, tanto los médicos como los particulares dicen que estos enfermos han enloquecido, delirado o perdido el juicio. (*De Locis Affectis*, III.9.178; Galeno, 1997, p. 250)

Sin embargo, mientras que Hipócrates – y, posteriormente, Galeno – relacionan melancolía con enfermedad, Aristóteles prefiere hablar de una condición más estable, que es el carácter, la naturaleza del individuo. Esto es, él no niega que los desequilibrios de fluidos existen, provocando reacciones temperamentales, que de cierta forma implican problemas de salud emocional. Por el contrario, se muestra totalmente de acuerdo. De hecho, como ya vimos en su *Ética Nicomáquea*, él nos habla de individuos que por variación de sus humores corpóreos no son capaces de controlar sus acciones (*Ética Nicomáquea*, 1150b.20; Aristóteles, 1998; p. 309), ni de deliberarlas convenientemente (1152a.19; *ibíd.*, p. 313). No obstante, tal sucede como consecuencia de la propia constitución de su cuerpo (1154b.15; *ibíd.*, p. 321). O sea, el filósofo no se interesa por condiciones provisionales, sino constantes, relacionando ésta concepción fisiológica, no tanto con momentos efímeros o transitorios, pero con el propio carácter de los individuos; afirmando que en el caso del carácter melancólico, el individuo suele ser demasiado pasional, irascible y violento (*ibíd.*).

Además, en la poética, el filósofo nos dice que los diversos estilos de poesía se deben a las diferentes personalidades, o *índoles particulares* de sus autores (*Poética*, 1448b; Aristóteles, 1990, p. 107). De este modo, lo que para Hipócrates era una enfermedad, a partir de Aristóteles, pasó a ser una causa individual y temperamental para la creatividad del artista. La melancolía pasó a relacionarse directamente con las disposiciones de los poetas, condicionando el género poético a que se dedican; algo que, naturalmente, se puede considerar una forma de inspiración.

En este sentido, en *Problemata* – posiblemente apócrifo, pero evidentemente de la tradición peripatética – esta asociación prosigue, estando presente luego en la pregunta inicial del capítulo XXX de la obra:

¿Por qué todos los que se convirtieron en figuras eminentes, en la filosofía o poesía o en las artes, poseen un temperamento melancólico, e incluso algunos son extremadamente afectados por las enfermedades causadas por la bilis negra, como se dice que fue el caso de Heracles, entre los héroes? (*Problemata*, XXX.1; Aristóteles, 1927, p. 953)

Efectivamente, el autor se refiere a la condición epiléptica del héroe griego, que sería causada por el exceso de bilis negra, así como sus ataques de furia (*ibíd.*). Del mismo modo, menciona otros ejemplos, como el de Lisandro, el Lacedemonio, que habría enloquecido al final de su vida (*ibíd.*). Y el de Ajax que, aunque no haya enloquecido de una forma tan grave, igualmente se transformó en un individuo trastornado por su humor misantrópico, pasando a habitar en zonas desérticas, evitando el contacto con los demás seres humanos (*ibíd.*).

Asimismo, podemos constatar que existe en la teoría de los humores una auténtica concepción de inspiración como origen inequívoca de la creatividad, o incluso de todas las acciones humanas verdaderamente extraordinarias. En efecto, esta teoría es aún más radical que las convicciones helénicas tradicionales, pre-platónicas, desde los aedos a los *poiètes*, que nos hablan de la influencia divina en los cantores-poetas y en los héroes. Bajo el prisma temperamental todas estas figuras son condicionadas a partir de dentro, de su propia constitución bioquímica. Algo que implica una visión bastante determinista, en lo que concierne la estructura fisiológica de estos individuos y su consecuencia en sus acciones, ya sean en el ámbito ético, ya sea en el estético.

En otras palabras, se trata de una concepción de inspiración que funciona radicalmente como una teoría implícita de la creatividad. Pero que, curiosamente, viene del linaje aristotélico, y no del platónico; aunque Platón igualmente la mencione. A fin de cuentas, en el *Timeo*, el académico relaciona explícitamente la dinámica de los contrarios con los fluidos corporales y subsecuentes enfermedades – añadiendo, además, que las que advienen de la mistura con la bilis negra son las más divinas (*Timeo*, 84a-85b; Platón, 2011, pp.195-197). Sin embargo, en ninguna de sus obras nos dice que los diferentes tipos de poesía dependen de la índole temperamental de sus autores, ni tampoco sostiene que las grandes personalidades serían melancólicas. En efecto, su tesis del artista inspirado se

expresa con toda claridad en el *Ion*. Es el soplo esotérico de las musas, y no la constitución fisiológica del artista, lo que verdaderamente lo inspira.

De este modo, la teoría de los humores era, desde la antigüedad hasta el renacimiento, una perspectiva médica, científica, que intentaba comprender el cuerpo, así como los problemas físicos y emocionales del ser humano. O sea, nada tenía que ver con religiosidad, ni con cualquier tipo de explicación esotérica o simbólica del cosmos. Siendo por eso perfectamente natural que Aristóteles le haya atribuido importancia, e incluso la haya visto como una causa plausible para la motivación de los poetas. Y aunque intrínsecamente se trate de una concepción determinista, ya que condiciona estructuralmente al artista, lo más probable es que el autor de la *Metafísica* ni siquiera la considerase una teoría de la inspiración. Pues, la verdad es que este tema tampoco le interesaba, motivo por el cual el corpus aristotélico es prácticamente omiso respecto a artistas inspirados.

En este sentido, claro está que existe, sin duda, un linaje coherente, desde Anaximandro, y todos los pre-socráticos adeptos de la dinámica de los contrarios, a Hipócrates y Aristóteles, que tratan igualmente de su respectiva versión fisiológica. Pero, tanto en la antigüedad como, posteriormente, en la edad media, no existe cualquier caso emblemático del artista inspirado por su temperamento. De hecho, tan sólo en el renacimiento surgen ejemplos claramente influenciados por esta concepción.

Como vimos, a partir del cinquecento la melancolía surge asociada al pensador, es la consecuencia de la actividad filosófica del letrado. Por lo que, subsecuentemente, se propaga también a las grandes figuras artísticas de la época. Y bajo varias modalidades. Por ejemplo, la de la ociosidad creativa típica de Leonardo, a propósito de la cual Vasari nos cuenta una anécdota curiosa. Cierta vez, mientras trabajaba en su *Última Cena* para los frailes dominicos de S. Maria delle Grazie, el prior lo reprendió porque supuestamente estaba llevando mucho tiempo para terminarla, ya que la mayor parte del tiempo lo perdía en sus pensamientos (Vasari, 1957; cap. 14, p.150). Ante esta acusación, Leonardo no le contestó directamente prefiriendo hablar con el duque – pues lo tenía como un hombre más inteligente – diciéndole que “los hombres de genio trabajan aunque parezca que no están haciendo casi nada, pues están trabajando sus invenciones en su mente” (*ibíd.*). Y además, añadió que una de sus preocupaciones del momento era justo saber qué modelo podría servir para la figura de Judas, en la pintura que estaba realizando, pero ahora ya tenía la solución – sería evidentemente el prior. Y claro está que el duque se rio bastante con esta respuesta (*ibíd.*, p.151).

Del mismo modo, y seguramente con un carácter más intempestivo, nos deparamos con la personalidad de Miguel Ángel, cuya relación conturbada con el Santo Padre era casi constante:

En 1512, durante una audiencia, el Papa le habló de él (Miguel Ángel) a Sebastiano del Piombo: 'Es terrible, como todos podéis ver, nadie consigue lidiar bien con él'. La *terribilità* de Miguel Ángel se volvió proverbial – algo que servía para indicar tanto la tormentosa impetuosidad de su carácter como la sublimidad de su arte (Wittkower, 2007, p.73)

En este sentido, podemos cuestionar las razones que llevaron a las personalidades culturales del renacimiento, y en especial a Vasari, a representar a los artistas como figuras inspiradas por su peculiar temperamento. Y claro está que, en el ámbito de la respuesta a esta cuestión, de nuevo encontramos a Platón.

En primer lugar, como ya vimos, las ideas neoplatónicas estaban de moda, principalmente en Florencia, influenciadas por Marsilio Ficino y su Academia Platónica. Efectivamente, la confluencia entre los ideales ascéticos de Plotino y el nuevo estatuto del artista, dieron lugar a una perspectiva en que el conocimiento supremo (noético) ya no sería tan sólo accesible al filósofo, pero también al artista. Motivo por el cual en su traducción comentada del *Ion*, Ficino habla de la cadena de la inspiración bajo un prisma dialéctico y espiritual, que conecta el rapsoda al propio dios supremo Júpiter (simbolizando el Uno). En efecto, él afirma que Júpiter induce el éxtasis en Apolo, que por su vez ilumina a las Musas, que inspiran a los bardos y sus intérpretes (Ficino, 2008, p.205).

En otras palabras, a partir de Ficino y su Academia, el clímax gnóstico que Plotino y sus seguidores aplicaban solamente al filósofo – en los momentos en que éste alcanzaba el conocimiento - o sea, la consciencia de su unión con el Alma (y consecuentemente con la Inteligencia y el Uno) – se revestían ahora de un carácter no sólo *extático* pero sobre todo *estético*. Pues, en el ambiente inédito del renacimiento, la estética ya no se limitaba a la contemplación filosófica de lo Bello, sino se conciliaba con su producción efectiva, material, a partir del intelecto del pintor y del escultor. Por lo que, en este sentido, también el pintor-biógrafo se convirtió en adepto efusivo de esta imagen del artista, según la cual, “los ‘pensamientos divinos y maravillosos’ tan sólo podrían concebirse cuando el éxtasis complementase las operaciones del intelecto (Vasari, 2:204). (...) para que no haya duda

de que la creación artística depende de la visión interior y de la inspiración.” (Kris & Kurtz, 1979; p. 48-49).

Además, otro factor fue determinante para que el problema del temperamento se integrase en esta visión global del artista inspirado: el regreso de Platón. O sea, si es verdad que la teoría de los humores pertenecía a la tradición médica, y se manifestó seguramente más en los textos aristotélicos – poco dados a explicaciones esotéricas de la creatividad humana – que en los platónicos, también es cierto que todos estos textos regresaron a Europa occidental bajo formatos y reinterpretaciones bastante peculiares. Y en lo que concierne a la melancolía, debemos destacar en especial la reinterpretación que Avicena hace del pensamiento de Aristóteles.

Efectivamente, Avicena es célebre por sus variadas contribuciones intelectuales, desde la filosofía a la ciencia y, en concreto, en el área de la medicina. De este modo, escribió sobre las más diversas enfermedades y respectivas curas, en el campo de la oftalmología, gastroenterología, obstetricia, anatomía, entre otros, siendo igualmente conocido por haber inventado la traqueotomía. Y claro está que es una de las principales personalidades que hablaron de la teoría de los humores, o fluidos corporales.

Asimismo, para el autor persa, la melancolía era sobre todo una enfermedad, por causa del exceso de bilis negra – o *sauda*, el término árabe (Radden 2000, p. 76). Por lo que, en este aspecto, él difiere de Aristóteles, que prefería destacar la fisiología como una constitución natural del individuo. No obstante, Avicena añade que este desequilibrio tiene igualmente consecuencias, no sólo en lo que concierne a la salud del cuerpo, pero también del alma, con especial impacto en el temperamento (*ibíd.*, pp. 77-78) – por ejemplo el juicio imprudente, el miedo injustificado, el contentamiento con la soledad, temblores, vértigos, fulgor interior, ansiedad, deseo intenso por sexo, pereza y astenia alternadas con agitación, manía y frenesí (*Canon* IV.4.85-98; Avicena, 1973, pp.84-88). En otras palabras, bajo la perspectiva médica de Avicena, los síntomas de melancolía implican estadios de alma en que el individuo está *fuera de sí*; algo bastante sugestivo para quien, como los neoplatónicos renacentistas, habitualmente establecía relaciones intrínsecas entre el éxtasis y la creatividad. Sin embargo, ¿no sería el autor persa un aristotélico, y por tanto poco favorable a la conciliación entre éxtasis y conocimiento filosófico? Por un lado, sí, evidentemente. A fin de cuentas, para Avicena la realidad era sobre todo silogística. Pero la verdad es que él habla igualmente de un tipo de conocimiento directo, inmediato, y no-discursivo. O sea, noético. Motivo por el cual su pensamiento filosófico es, ante todo, una profunda conciliación del aristotelismo con el

platonismo – algo que empieza delineando en sus comentarios sobre la *Poética* de Aristóteles, y en particular acerca de la facultad de la imaginación:

El discurso imaginativo, ante el cual las almas se rinden, aceptando y rechazando materias sin ponderarlas, sin raciocinarlas o elegir las, en pocas palabras, corresponde al ámbito psicológico y no a la racionalidad, independientemente de que la cosa dicha sea demostrativa o no. El discurso demostrativo es diferente del imaginativo. (*Comentarios sobre la Poética*, 1.2; Avicena, 1974, pp.61-62)

En este sentido, Avicena añade: “la poesía puede ser producida con vistas a estimular tan sólo algo maravilloso” (*ibíd.*, p.63). Claro está que no pretendo insinuar que el autor persa era un místico neoplatónico. Pero la división que él hace entre pensamiento discursivo y pensamiento no-discursivo – en el cual se encuentra la imaginación y el intelecto – es explícita. Algo que podemos constatar en los momentos en que su lenguaje se convierte del aristotelismo al neoplatonismo, alegando que la experiencia directa e inmediata, a pesar de que no sea contradictoria con la realidad silogística, se manifiesta en la pura visión de Dios, a quién él inclusive denomina Uno:

Percepción (...) es una cosa, verdadera Visión es otra. La verdadera Visión es subsecuente a la percepción, cuando la intención se enfoca hacia el Verdadero Uno y se aparta de todo lo que nos preocupa y nos impide de verlo a Él; mientras que en conjunto con la percepción está el conocimiento del objeto de la percepción, y el objeto de la percepción es adecuado y maravilloso (*Comentarios de Avicena sobre la Teología de Aristóteles*; McGinnis & Reisman, 2004, p.108)

En efecto, Avicena es el perfecto ejemplo de la conciliación entre las ideas aristotélicas y platónicas bajo el mismo panorama renacentista. O sea, incluso en las teorías más científicas, fisiológicas y médicas, en el ámbito del cinquecento, Platón regresa a Europa occidental con un ímpetu extraordinario. Y en este contexto, en conjunto con las ideas neoplatónicas de Ficino, el problema del temperamento y de la melancolía se manifestó en un paradigma de artista inspirado que se comunica por medio del simbolismo universal de una naturaleza ociosa y divagante, bajo el signo de Saturno. Siendo el caso más emblemático la obra prima de Durero, *Melancolía I* (1514).

Bajo la perspectiva del filósofo-artista, la *Melancolía I* de Durero es un extraordinario grabado impreso que, en conjunto con *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, y *San Jerónimo en su Gabinete*, forman las denominadas Estampas Maestras del autor.

En la esquina superior izquierda de la obra, del punto de vista del observador, un murciélago presenta el título: Melancolía (I) - un estado de alma que, desde los tratados de Hipócrates, se atribuía al desequilibrio entre fluidos corporales. En concreto, al exceso de bilis negra. Y que ahora se asociaba al pensamiento disidente, del pensador solitario que había leído todos los clásicos, y aprendido todo lo que debería aprender sobre matemática y ciencia, pero que, no encontrando respuesta para sus cuestiones existenciales, se exilaba, o deambulaba, buscando encontrarlas a partir de sí mismo.

Esta imagen melancólica se encuentra retratada en el grabado bajo la figura de un ser alado, femenino y angélico. En un ambiente oscuro y nocturno, este personaje se encuentra rodeado de objetos simbólicos. Por un lado, de cariz intelectual – elementos geométricos, como la esfera y el poliedro; y aritméticos, como el cuadrado mágico, y de medición del tempo vital, y del espacio, como el reloj, la regla, la balanza. Por otro, instrumentos de trabajo, típicos de artesano (o artista, en términos genéricos) – el martillo, los clavos, la sierra. Además, a su lado está un *Putto*, el célebre modelo del niño alado, representando la presencia de lo divino; el cual está en sintonía con el compás en las manos del protagonista, analogía del Dios *Artifex*. Y es de esta manera que, bajo la figura del pensador melancólico temperamental, Durero nos presenta una de las imágenes más emblemáticas del artista inspirado hasta nuestros días.

4.3.3. EL GENIO, LA NATURALEZA Y LA LIBERTAD: UN DILEMA ALEMÁN

Como ya vimos en el primer capítulo de *Los Caminos hacia la Inspiración - De la Censura a la Revolución: La Génesis del Romanticismo Visionario* – en el periodo de transición, desde la Ilustración a la nueva época romántica, los ideales revolucionarios surgieron asociados a la figura del Héroe, el individuo elegido por el destino para realizar los sueños de los pueblos, así como su liberación de las convenciones del *Ancien Régime*, que los aprisionaba por medio de la opresión y de la censura. Y naturalmente que el ejemplo más típico de este momento histórico es Napoleón. En efecto, el propio Beethoven le había dedicado la primera versión de su 3ª Sinfonía, la *Eroica*.

No obstante, claro está que el paradigma del héroe enfatizó igualmente su modelo correspondiente en el área de la estética, que es el Genio. Para Herder, por ejemplo, éste debería ser el admirable poeta que había conseguido comprender verdaderamente el espíritu de su pueblo, como es el caso de Shakespeare, el auténtico creador del drama norte-europeo. Y para Goethe estaría representado en personajes como *Torquato Tasso*, el temperamental dramaturgo que se volvió loco en los últimos años de su vida, por no haber conseguido contener su llama interior, poética, demoníaca y maldita, inspirado en su pasión por Leonor Sanvitale.

Pero algunas décadas antes de Herder y Goethe, un autor inglés, Edward Young, fue probablemente el mejor ejemplo de la mencionada transición, ya que todavía en plena Ilustración fue el primer letrado a concebir la imagen del Genio bajo características ya claramente románticas. En su obra maestra, *Night Thoughts* (Pensamientos Nocturnos), podemos constatar como su poesía se encuentra conceptual y estéticamente dividida entre estos dos periodos. En parte, el autor demuestra que es todavía un adepto de la Ilustración. Sin embargo, la forma como escribe, o expresa sus pensamientos, ya poco tiene que ver con su tiempo, por lo que su obra se puede considerar una especie de preludio, o

premonición, de los movimientos culturales, artísticos y literarios que tan sólo empezarían a delinearse varias décadas más tarde.

En este sentido, Young hace el elogio del mayor emblema de los ilustrados, diciendo que es la razón la *característica más peculiar de los hombres*, mientras que los sentidos pertenecen a los *brutos*. Y añade que el reino de los sentidos es el presente, mientras que el futuro es el imperio de la razón (*Night Thoughts*, 7.1433-35; Young, 1853, p.192). O sea, aparentemente, el poema no sólo prestaría el homenaje a la racionalidad y a la crítica, como al progreso, siendo todos estos valores bastante apreciados en los tiempos de la Ilustración. Pero la verdad es que Young no se limita a elogiarla, sino a exaltarla de una forma sentimental. Además, en los versos siguientes nos damos cuenta de que él no está hablando de progreso, sino de un mundo futuro, al mismo tiempo racional y espiritual, “Ella (Razón) planea, providencia, divaga libremente, triunfa, ahí: Ahí, edifica sus bendiciones; ahí espera su alabanza” (*ibíd.*). Asimismo, todo el *Night Thoughts* tiene como idea fundamental la Muerte – la mejor amiga del hombre (*ibíd.*, 7.779-781; p.173) – en la medida en que lo libera de su condición meramente sensorial y existencial, y lo reintegra en el crepúsculo hacia la eternidad, donde el silencio y la oscuridad son como dos hermanos gemelos, habitantes de la noche ancestral que mece al pensamiento (*ibíd.*, I.28-29; p.6).

De este modo, aunque manifieste todavía diversos ideales ilustrados, la estética de Young es obviamente considerada prerromántica, algo que podemos constatar sobre todo en su carta sobre el Genio, bajo el título *Conjectures on Original Composition* (Conjeturas sobre la Composición Original). De hecho, la influencia de esta obra sobre las teorías de arte hasta nuestros días es verdaderamente notable, ya que el autor nos habla de uno de los criterios esenciales del juicio estético moderno, e incluso contemporáneo, la originalidad.

Así, Young hace una distinción crucial entre imitación y originalidad. Claro está que, en un cierto sentido, ambas las formas son miméticas, pero no significa que sean iguales:

Los Originales son como las flores más bellas: Las imitaciones crecen más deprisa pero rápidamente desvanecen. Las imitaciones son de dos tipos; de la naturaleza o de los autores. Las primeras, llamamos originales, y aplicamos el término imitación a las segundas (...) Los Originales son, y deben ser los grandes favoritos, pues son grandes benefactores, ya que expanden la república de las letras, y añaden una nueva provincia a

sus dominios: Los Imitadores solamente nos dan una especie de duplicados de algo que ya teníamos antes, y que posiblemente era mejor. (Young, 1918, pp.6-7)

Con todo, esto no significa que el autor no atribuya algún mérito a los imitadores, ya que la imitación proviene de la educación letrada, de la cultura general del artista y de su capacidad de descubrir y reproducir creaciones de otros autores. Pero como es evidente, la originalidad es incomparablemente mejor, ya que proviene del propio álogo del poeta, de su individualidad y fulgor creativo, por lo que tan sólo es posible a los genios: “Un imitador comparte a su corona, si es que tiene alguna, con el objeto de su imitación. Un Original disfruta del aplauso total. Un Original es como si fuera de una naturaleza vegetal, brota espontáneamente desde la raíz del Genio” (*ibíd.*, p.7)

Asimismo, Young establece una diferencia crucial entre la enseñanza, que viene de las letras, y la naturaleza, donde proviene la auténtica originalidad. O sea, él no rechaza el aprendizaje, inclusive lo compara a uno de los metales más preciosos, el oro; pero nos dice que el verdadero Genio nace de las manos de la naturaleza, como en el caso de Shakespeare (*ibíd.*, p.15). Y por eso vale mucho más que el oro, es como un diamante (*ibíd.*, p.17). En otras palabras:

El aprendizaje, nosotros agradecemos, el Genio, nosotros reverenciamos; la primera cosa nos da placer, la segunda nos arrebat; la primera da forma, la segunda inspira; y es ella misma inspirada, pues el Genio viene del cielo, mientras que el aprendizaje viene del hombre. (*ibíd.*)

De este modo, una vez más nos deparamos con nociones que nos son bastante familiares en Platón, o en los vestigios de su pensamiento, desde su regreso a la Europa renacentista; y que, como podemos verificar, igualmente están presentes desde la génesis de la transición de la ilustración al romanticismo. Desde luego, las dos nociones cruciales del dialogo *Ion*, la idea que la inspiración viene del cielo, es divina; y además que arrebat, tiene la capacidad de provocar el éxtasis. En este sentido, Young adopta una dicotomía análoga a la platónica, en la medida en que separa conocimiento, algo que se relacionaría con el aprendizaje letrado, y poética, que necesariamente proviene de otra fuente – el cielo, la naturaleza, o de la síntesis simbólica de ambas realidades. Motivo por el cual tampoco da mucho valor a la imitación, ya que no pasa de una reproducción de objetos

convencionales, mientras que las creaciones originales, y por eso geniales, tienen origen en el álogo del ser.

Con todo, este tipo de separación no es exclusivo de Young. También otra figura de transición, Jean-Jacques Rousseau, hace una distinción clara entre naturaleza y convención, que además se refleja en su pensamiento social y político; pero que igualmente se aplica a sus convicciones estéticas. En efecto, en su *Diccionario de Música* él caracteriza el genio de una forma quizás más espontánea que Young, exaltando su talento natural. O sea, se trata de algo que no se puede aprender, sino que es un puro don del universo, y que se manifiesta en la pasión de los que tienen en sí mismos la semilla de artista:

No busques, joven artista, el significado de genio. Si lo tienes lo sentirás en ti mismo. Si no, tampoco lo conocerás. El genio de la música engloba el universo entero dentro de su arte. Él pinta sus cuadros con sonidos, él hace hablar el silencio; él expresa ideas por medio de sentimientos (...) y las pasiones que él expresa nos mueven hacia las profundidades de nuestros corazones. (...) él pinta los horrores de la muerte, lleva en su alma el sentimiento de la vida, que nunca lo abandona, y se comunica con los corazones que son capaces de sentirlo. Pero, infelizmente, él no habla con aquellos que no llevan su semilla dentro de sí (...) Por tanto, ¿deseas saber se te anima alguna chispa de ese fuego devorador? Date prisa, entonces, vuela para Nápoles para escuchar las obras-primas de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolesi. Y si tus ojos se llenan de lágrimas, si sientes tu corazón batiendo, si te perturban los calofríos, si el arrebatamiento te retira el aliento, coge un [libreto de] Metastasio y trabaja; su genio inflamará el tuyo. (*Diccionario de Música*, Genio; Rousseau, 1780-1789, pp.319-320)

De este modo, en los inicios del romanticismo tenemos una imagen del artista con evidentes paralelismos platónicos. Por un lado, la noción de que el conocimiento proveniente del estudio y del aprendizaje letrado tan sólo resulta en la imitación. Por otro, teniendo en cuenta que las obras de genio no vienen de la enseñanza libresa éstas tienen que venir de otra fuente – de la naturaleza; no en su sentido biológico, claro⁹⁴, sino de una realidad que no viene en los libros, y por eso, en términos simbólicos, etérea, misteriosa, impetuosa, divina, y que sobre todo no podemos conocer, sino tan sólo sentir y

⁹⁴ En este sentido, o sea, la naturaleza como un conjunto de relaciones físicas, químicas y mecánicas, bajo la idea de causalidad, desde el final del renacimiento que las ciencias empíricas se dedicaban a conocerla.

experimentar en nuestras pasiones. Motivo por el cual, tanto Young como Rousseau hablan en arrebatamiento, o éxtasis; algo que seguramente agradaría al Platón socrático, del *Ion*, pero quizás no tanto al Platón medio, de la *República*. Y por tres razones fundamentales.

En primer lugar, porque el hecho de que la cultura libresca no era suficiente para engendrar un auténtico sentimiento de la vida jamás dejaría a Platón sin soluciones. A fin de cuentas, él filósofo proponía la vía del diálogo, que podría ser puramente oral y/o registrado bajo una escritura enraizada en la oralidad. Así, con vistas a alcanzar otro tipo de discurso – tampoco basado en las letras – sería posible edificar un camino alternativo. O sea, el camino ascético del Filósofo-Artista.

No obstante, ¿sería viable realizar este tipo de diálogos en la era pos-Gutenberg? Evidentemente que no. Incluso las utopías de More y Campanella ya tan sólo habían usado la fórmula como mero recurso estilístico para que sus protagonistas expresiesen sus ideas, nada más. La ambigüedad platónica, el elenchus socrático, la posibilidad del propio Sócrates ‘improvisar’ diferentes respuestas para las mismas cuestiones, todas estas características se habían perdido totalmente. Y además, el propio formato dialéctico era obviamente secundario, tanto en la época de la ilustración, que favorecía la enciclopedia y el ensayo, como en el romanticismo, que prefería la novela. En otras palabras: Si en la era pos-Gutenberg la cultura letrada no consiguió expresar el extraordinario sentimiento de las revoluciones, tan sólo la misteriosa naturaleza lo podría hacer por medio del genio.

En segundo, Platón jamás separaría la naturaleza del conocimiento. El sentido más próximo que los griegos tenían de este concepto sería la *Physis*. Y para el pensamiento platónico ésta sería el múltiple resultado de la participación de las ideas en las sombras. Por lo que el natural, en cuanto al sentido efectivo y ulterior del Real, se encontraría en las propias esencias, entre las cuales se destacaría la del Bien/Bello. O sea, la naturaleza estaría jerarquizada bajo una estructura formal, arquetípica, y ontológica; y por tanto cognoscible al Filósofo-Artista que había sido capaz de soltarse de los grilletes sensoriales y volverse hacia el Sol. Asimismo, la auténtica *Physis*, como finalidad y ambición ulteriores, en último análisis, sería lo que estaría más allá de las sombras, la propia configuración eidética del panorama filosófico – esto es, no el eterio incognoscible pero, justo por el contrario, el objeto mismo del conocimiento.

En tercero, se plantea la cuestión de la libertad. Claro está que éste concepto, para los griegos, no existía. Pero sí que se hablaba de *proaíresis*, incluso esta noción debe haber estado presente antes de Aristóteles (*proaíresis*, Peters, 1983, p.195), como una forma de

deseo deliberado (*bouleusis*) que se dirige a una finalidad (*ibíd.*). Además, se planteaba la cuestión de la autonomía – a fin de cuentas, el propio Ion, poco después de Sócrates le haber expuesto la teoría de la posesión, intentó defender sus propios méritos y su creatividad autónoma (*Ion*, 536d). De este modo, claro está que para Platón el individuo podía de cierto modo optar por la vía filosófica, o descubrir en sí mismo el deseo de seguir por ella. Y en este sentido, el conocimiento de la naturaleza superior, de las Ideas, sería el resultado de la mencionada opción. Por lo que la experiencia que el Filósofo-Artista tendría al contemplar las Formas “Naturales” no sería el resultado de un mero sentimiento incógnito, sino justo el contrario, el producto ulterior de su elección primordial de haber decidido salir de la caverna.

No obstante, como es evidente, el contexto prerromántico nada tenía que ver con el clásico. Desde los comienzos de la era de Gutenberg que se había operado una inversión ontológica. El conocimiento ya no se alcanzaba por medio de la experiencia de vida (vida existencial), del diálogo, ni el filósofo podría ser un individuo tridimensional que ascendería a las Ideas; por el contrario, el conocimiento estaba en las sombras que se habían convertido en letras, bidimensionales. Y la naturaleza *en sí misma* nada más era que la entidad *óptica*, pero desproveída del *logos*.

De este modo, de nuevo, verificamos que, por un lado, si la única forma posible y rigurosa de conocer algo sería a través de la cultura libresca, pero, por otro, ésta cultura no era capaz de transmitir de una forma suficientemente entusiástica la realidad revolucionaria de la liberación social ante la censura, claro está que la expresión de éste último sentimiento tan sólo podría venir de una entidad cuya fuente creativa sería incógnita – esto es, del genio, que se alimentaba de esa génesis misteriosa que sería la naturaleza y su destino.

Sin embargo, si es verdad que para los prerrománticos (y románticos), al contrario de la perspectiva platónica, esta naturaleza no podría ser conocida, ya que se oponía al conocimiento, justo por eso ella se transformaría necesariamente en una entidad semejante a las musas del *Ion*. O sea, sería como la reinterpretación pos-gutenbergiana de la misma función – la de bendecir al artista con sus gracias supra-humanas. Pero, ¿sería esta perspectiva compatible con la libertad?

Claro que no. Y el primer filósofo que comprendió este dilema fue probablemente Kant. Asimismo, él separa claramente el juicio de gusto, o de sentimiento de todo lo que podemos experimentar en la vida, del juicio cognitivo, propio del entendimiento: “El juicio de gusto, no es, pues, cualquier tipo de juicio de conocimiento, por consiguiente no

es lógico pero sí estético” (Kant, 2005, p.23). En este sentido, el arte, que de ningún modo proviene de las facultades del entendimiento, sino tan solo de la imaginación, tiene como función usual el divertimento o la estimulación libre de las capacidades perceptivas y lógicas del sujeto – por ejemplo presentándole un edificio construido de una forma coherente, o una pieza musical con tonalidades armónicas, teniendo como finalidad el simple gozo, siendo por esto agradable: “Las artes agradables son las que tienen como finalidad el simple gozo (...) la música de mesa: una cosa singular que debe entretener solamente como un sonido agradable la disposición de los ánimos y la alegría”. (*ibíd.*, p.151)

Con todo, Kant nos habla también del Arte Bello (o bellas artes), que en vez de simplemente divertirnos a través de la estimulación de nuestras capacidades del entendimiento, es capaz de provocar en nosotros juicios reflexivos, universales. En otras palabras, si por un lado la ontología se había invertido y el *ser* se encontraba ahora enclaustrado, ya sea en los tratados librescos del rigor filosófico, ya sea en la explicación del mundo bajo la noción de causalidad – siendo que las ideas platónicas, así como la creencia en una realidad externa, habían sido rechazadas en el ámbito del conocimiento –, por otro, Kant nos propone que la antigua dimensión óptica nos sea presentada, no según su complemento lógico, sino estético. Esto es, las ideas platónicas y neoplatónicas del Bien/Bello (Dios), del Logos (Inteligencia Unificadora del Mundo), del Alma (Inmortal), así como todas las otras que de éstas provenían, tan sólo podrían ser expresas por medio de aquél que sería capaz de sorprender el entendimiento con algo armonioso, impetuoso, pero incomprensible. O sea, la figura que conseguiría utilizar la armonía del entendimiento para expresar sus propias convicciones humanas, compartidas por todos, pero imposibles de demostrar, o incluso, de comprender. Algo que tan sólo un genio podría alcanzar, en la medida en que crea sus propias reglas:

(...) cada arte presupone reglas (...) El concepto de bella arte, con todo, no permite que el juicio de su producto sea deducido de cualquier regla (...) la propia arte bella no puede tener idea de regla según la cual ésta debería realizar su producto. Pero, teniendo en cuenta que sin una regla que lo anteceda un producto jamás puede llamarse arte, es la naturaleza del sujeto (y por la disposición de la facultad del mismo) que tiene que dar la regla al arte, esto es, la bella arte solamente es posible como el producto del genio. (*ibíd.*, 153)

De este modo, una vez más, vemos como, si un individuo nos sorprende de veras, expresando temáticas que no podían ser conocidas – ya que nada tenían que ver con el rigor de los ensayos, o la causalidad empírica, sino con la antigua ontología – su talento tan sólo podría venir de la misteriosa naturaleza. Por lo que el genio, para Kant sería precisamente un favorito de esta naturaleza (*ibíd.*, p.164).

Sin embargo, si el genio es un favorito de la naturaleza – y esta es una fuerza anónima, *nouménica*, desconocida, ya que, inversamente a la perspectiva clásica, platónica y aristotélica, *en sí misma* no podría ser conocida – ¿Cómo puede él ser verdaderamente libre?

Efectivamente, este es el gran dilema del idealismo alemán en lo que concierne la imagen del artista. Claro está que la respuesta de Kant es simple – él sería libre para determinar sus propias reglas; no obstante, su genialidad no podría ser el producto de su libertad, sino un puro don natural. Sin embargo, la cuestión se vuelve más compleja cuando comprendemos mejor lo que significa naturaleza para Kant. El filósofo la entiende de dos modos. El primero, de la manera como la estamos interpretando, como algo incógnito, tan sólo perceptible por la razón – que se justifica por el *deber ser*, o sea, la noción de que existe la necesidad, intrínseca al pensamiento, de una identidad universal – y por la estética, que nos puede expresar su contante presencia, fuerza y magnificencia oculta, por medio de las obras de arte. El segundo, y quizás lo más habitual en la filosofía kantiana, es como *mundo fenoménico*. O sea, en las palabras del autor:

Tenemos dos términos: mundo y naturaleza, los cuales, por veces, se confunden. El primero significa el conjunto matemático de todos los fenómenos y la totalidad de su síntesis, tanto en lo grande como en lo pequeño, esto es, en lo desarrollo progresivo de esta síntesis, ya sea por composición, ya sea por división. Pero ese mismo mundo también se llama naturaleza (...) en la medida en que es considerado como un todo dinámico y se atiene, no a la agregación en el espacio o en el tiempo para lo realizar como una grandeza, pero a la unidad en la existencia de los fenómenos. En este caso, la condición de lo que sucede se llama causa y la causalidad incondicionada de la causa en el fenómeno se denomina libertad. (Kant, 2001, p.413)

En otras palabras, Kant no sólo no atribuye un origen libre al genio – sino el mero favoritismo del universo incógnito – como incluso nos dice que la naturaleza, en su sentido más estricto, fenomenológico, se opone precisamente a la libertad. No obstante,

podríamos cuestionar ¿Y que tiene una cosa que ver con otra? El propio filósofo nos dice que estamos hablando de conceptos distintos, ¿no? Esto es, por lo menos el genio, no siendo libre de haber escogido serlo, sigue siendo libre para inventar sus reglas. Y en lo que concierne el sentido más específico del mundo natural, éste nada tiene que ver el tema que estamos hablando. No obstante, el problema no es tan simple como parece. Pues, en efecto, si para Kant el problema termina aquí – o sea, por un lado, el artista genial sería libre de crear sus reglas, por otro, nadie tendría la opción de convertirse en un genio, ya que tal dependería exclusivamente del favoritismo de la naturaleza – la verdad es que los subsecuentes idealistas alemanes, claramente más románticos, complicaron muchísimo más el dilema kantiano.

De este modo, el primer heredero de la filosofía kantiana, así como del dilema de la naturaleza *versus* libertad fue Fichte, cuya perspectiva rompió con las precedentes concepciones de la cosmovisión idealista. Ante todo, porque rechazó totalmente el propio *noumeno*. O sea, mientras que para Kant, la exterioridad natural-existencial sería un origen incógnito que tan sólo se daría a conocer bajo las formas perceptivas del espacio y del tiempo, integrándose posteriormente en las estructuras transcendentales del sujeto, para Fichte ésta realidad *nouménica* ni siquiera podría ser considerada un origen, sino la mera ausencia de sentido cognitivo. Por lo que la verdadera filosofía del conocimiento nada tiene que ver con la supuesta vida existencial que la actitud ingenua nos habla: “Verdad. La Ciencia del Conocimiento pretende ser nada más que un cuadro (pintura) de la vida, no la vida en sí misma.” (Fichte, 1868, p.129)

Asimismo, en lo que concierne a los fenómenos que aparecen a la percepción del sujeto, Fichte no difiere mucho de Kant, tan sólo es más radical en la medida en que niega que su origen estaría en una supuesta realidad externa; para él, la exterioridad es absolutamente incógnita en todos los sentidos filosóficos, incluso como origen. Por tanto, lo único que aparece al sujeto es la realidad interna en el ámbito de la naturaleza fenoménica. Esto es, de la naturaleza que, específicamente, funciona como el conjunto de fenómenos que se relacionan entre sí bajo la ley de la causalidad; en otras palabras, en un mundo que se opone a la libertad. Y es sobre todo en el problema de la libertad que Fichte enfoca su atención. Por ejemplo, él nos habla de la experiencia que tenemos de las horas. Si uno mira al reloj en el inicio de una charla, y lo mira de nuevo unos momentos después de haber charlado un poco con su interlocutor, se da cuenta que los minutos pasaron (Fichte, 1868, p.10). Pero la percepción del tiempo es nada más que una proyección de la consciencia que funciona de una manera puramente lógica y causal. Sin embargo, siempre

la asumimos como una realidad que nos condiciona en absoluto, el sujeto tiene la tendencia de perderse en esta realidad, perdiendo por ese motivo la libertad de pensar de una forma más independiente y autónoma. Pero, entonces, ¿cómo podemos ser más libres?

La respuesta, para Fichte es simple: tomando las riendas de nuestro pensamiento. Cuanto más representamos los fenómenos por nuestra iniciativa, independientemente del modo condicionado que éstos nos aparecen según las leyes causales de la naturaleza perceptiva y trascendental, más podemos experimentar la libertad. En este sentido, si nos acordamos de un evento del día anterior, o una charla que tuvimos con amigo nuestro, simplemente porque queremos, estamos representando una representación por opción nuestra. Asimismo, podemos “crear libremente secuencias de vida más elevada a partir de nosotros mismos y justo para nosotros mismos” (*ibíd.*, p.12).

En este sentido, dando de nuevo el ejemplo del reloj, para Fichte el arte sería tan sólo la capacidad de engendrar un objeto-fenómeno a partir de la consciencia previa que tenemos de su mecanismo, por lo que la única forma de un artesano ser un artista es convirtiéndose de algún modo en un profesor de ciencia del conocimiento (Fichte, 1868, pp.65-66). Sin embargo, la verdadera arte sería sustituida por la filosofía, ya que el artista es incapaz de representar libremente (*ibíd.*, p.66) ideas independientes de las leyes mecanicistas de los fenómenos de su consciencia sensorial.

(...) la gran diferencia es esta: el artista que produce una obra mecánica opera sobre materia muerta, que él pone en movimiento, mientras que el filósofo opera sobre algo vivo, que se mueve por sí mismo. Él no engendra propiamente consciencia, sino se vuelve la causa de una consciencia que se engendra en sí misma bajo su observación. (*ibíd.*, p.67)

Efectivamente, después de la inversión ontológica Fichte ya no podría hablar de un Filósofo-Artista a la manera de Platón, la experiencia de las *technai* y de la *mousiké* ya no podría ser un camino para las ideas. Todo lo que no eran estas mismas ideas nada más sería que la imposición mecanicista y causal de la naturaleza subjetiva, por lo que la filosofía se había convertido en Fichte en un camino absolutamente solipsista. Para este pensador alemán, el dilema kantiano entre naturaleza y libertad, tan sólo podría resolverse de una manera: había que optar – o arte o libertad. Y su opción fue la libertad que solamente la filosofía podría alcanzar.

Otra perspectiva sobre el dilema kantiano es la de Schelling que, a pesar de colocar las cuestiones esenciales bajo el mismo paradigma idealista de Fichte, no ve en la naturaleza una oposición a la libertad del espíritu. En efecto, en el mismo sujeto la realidad es necesariamente dialéctica. O sea, no es posible concebir un fenómeno concreto – una mesa, una silla, un reloj – sin que éste se refiera necesariamente tanto a sus formas categóricas como a los principios más puros, como lo de la identidad y no contradicción. No obstante, lo mismo pasa inversamente, pues tampoco podemos pensar en las realidades puramente espirituales sin que éstas se reflejen a todo momento en los diferentes fenómenos que aparecen en el Yo. ¿Por qué? Porque la propia Naturaleza soy Yo.

En este sentido, a partir del momento en que surge la primera cuestión filosófica – que se podría resumir en la frase “¿cómo puede existir algo fuera de nosotros?” (Schelling, 2001, p.88) – ya estamos siendo libres. Claro está que en la mera constatación de la naturaleza los fenómenos nos aparecen sin que hayamos optado por ellos o por la forma como nos surgen. Pero en el momento en que cuestionamos su sentido ya lo hacemos por libertad: "Originariamente, hay en el hombre un equilibrio absoluto de las fuerzas y de la consciencia. Pero él puede suprimir este equilibrio por libertad, para lo producir nuevamente por medio de la libertad." (*ibíd.*, p.39). Y de este modo no sólo podemos comprender la naturaleza por medio del espíritu como el espíritu por medio de la naturaleza: “A partir de ahora no hay más cualquier cisma entre experiencia y especulación. El sistema de la naturaleza es, simultáneamente, el sistema de nuestro espíritu” (*ibíd.*, p.87).

De este modo, verificamos que la era pos-Gutenberg implica una inversión ontológica. Antes, en la época clásica y edad media nuestro panorama de conocimiento y experiencia se encuadraba en una amplia realidad-existente o tridimensional, ya que nuestra forma de comunicación era igualmente tridimensional. No existía una escritura totalmente independiente de la oralidad y exclusivamente fija en el sentido de la visión – en Grecia los registros de papiro servían de apoyo a la memoria de los artistas de performance (aedos, poetas, rapsodas); y en cuanto a los filósofos que rechazaron esta tradición, como Sócrates y Platón, tampoco han propuesto la escritura pura, aislada, sino su fusión con la oralidad en el formato del diálogo. Del mismo modo, en la edad media la palabra fijada en los pergaminos monásticos se conciliaba, o se vivificaba, a través de las homilías y debates escolásticos.

Tan sólo a partir de Gutenberg el sentido ontológico se invirtió; y *strictu sensu* dejó de ser ontológico, pasando a ser gnoseológico. El ser fue enclaustrado en la cuestión del conocer: “¿cómo puedo delimitar el conocimiento de manera a fijarlo en un libro, o sea en el rigor de la palabra escrita?”. Asimismo, claro está que para los ilustrados esta inversión ontológica servía perfectamente sus propósitos, siendo el panorama francés el más emblemático de esta época. El saber debería ser racional, crítico y universal, y por eso condensado en la enciclopedia; mientras que las verdades incómodas al régimen se murmuraban secretamente en las fiestas y salones. El problema es que este ambiente se volvió cada vez más tenso, debido al constante conflicto que se vivía entre censura y libertad de prensa. Hasta que explotaron las revoluciones, la americana y la francesa. Se trataba de una nueva realidad, con diversos ideales comunes, pero que se expresaban de una forma radicalmente diferente. Los ensayos y la enciclopedia dieron lugar a los manifiestos, a las sinfonías exultantes (como la *Eroica*), a las novelas de amor y a la exaltación sentimental del espíritu revolucionario. Y sus protagonistas serían, en el ámbito ético y social, la figura del héroe; y en el estético, la del genio. Tan sólo ellos podrían transformar la letra muerta, bidimensional, racional y crítica, en materia viva, inaudita, extraordinaria. Los héroes (como Napoleón), dando lugar a noticias sobre grandes acontecimientos y victorias históricas. Los genios, escribiendo o componiendo manifiestos, poemas, sinfonías. De hecho, esta tarea no podría ser ejecutada por el hombre común; sino por estos seres humanos heroicos, geniales, en una palabra: Inspirados.

Sin embargo, ¿De dónde podría venir su inspiración? Seguramente que no podría venir de la realidad cognoscible, ya que ésta se había fijado en los libros, o sea, en la letra muerta, racional y crítica que ellos precisamente irían vivificar. Pero, entonces, ¿qué otro origen sería viable? Lo incognoscible, evidentemente. O sea, la antigua naturaleza pre-Gutenberg, tridimensional y existencial que ahora nada más era sino puro misterio, pura realidad incógnita. Por lo que, más de dos milenios después de la primera teoría sobre la inspiración, el *Ion* de Platón, los románticos – aunque por motivos diferentes – hablaban de éxtasis, arrebatamiento, y del artista inspirado utilizando los mismos términos y caracterizándolo con evidentes paralelismos. Pero, ¿no había ya dicho el filósofo griego que si la inspiración era un furor divino (en términos modernos, incógnito), el artista no podría tener méritos?

Claro que sí. No obstante, en lo que concierne a los méritos que Platón hablaba – el conocimiento técnico y temático – desde la ilustración que éstos no eran de cariz personal sino universal. En otras palabras, ni Beethoven (por ejemplo, en su *Eroica*) ni Goethe (en

Torquato Tasso) parecían incomodarse mucho con el hecho de que sus héroes y genios fueran nada más que una fuerza del destino. O mejor dicho, en el campo técnico y cognitivo esto no representaría un problema; pues hace mucho que el conocimiento era estudiado y analizado, no en el ámbito del individuo existencial, sino bajo la categoría universal del Sujeto, o Cogito. Lo que sí sería un gran problema era si la mencionada inspiración le quitara la libertad. Efectivamente, era en esta categoría que se enfocaba el nuevo culto del individuo – conocer era accesible a todos, porque todos los hombres tenían la misma estructura subjetiva y gnoseológica; pero decidir, inventar, quebrar las convenciones y por libre iniciativa postular sus propias reglas, ¡eso sí sería propio de un genio!

Asimismo, aunque escritores y pensadores como Young y Rousseau han sido los primeros a destacar esta libre emancipación del genio ante las convenciones, fueron sobre todos los idealistas alemanes que detectaron su dilema esencial – lo de la libertad *versus* la naturaleza. Además porque no sólo el mundo natural era incógnito pero también porque su única forma de aparecer al sujeto sería en el ámbito del entendimiento y sometido al determinismo de la causalidad. De este modo, tres diferentes filósofos germánicos encontraron tres soluciones distintas. Por un lado, Kant separó el genio del mundo natural-determinista, sosteniendo que él sería tan sólo el favorito de la naturaleza, en su sentido más genérico, que lo había elegido para crear ideas estéticas con base en sus propias reglas. Por otro, Fichte, no aceptando las divisiones kantianas, y teniendo que optar entre la estética, que opera con fenómenos naturales y por eso aprisiona el sujeto al determinismo causal, y la libertad cognitiva y ética del Yo, optó por la filosofía. Schelling, identificando dialécticamente Espíritu y Naturaleza, convirtió la propia filosofía en arte.

Pero claro está que no fueron los autores alemanes que crearon la figura artística que más directa y explícitamente se relaciona con Platón, y en especial, con el *Ion*. Me refiero, naturalmente, a la imagen del Visionario formulada por los poetas ingleses, como Coleridge y Shelley.

4.3.4. EL POETA, LA RAZÓN Y LA IRRACIONALIDAD: UN DILEMA INGLÉS

Como hemos visto, los filósofos prerrománticos y románticos alemanes insieren la figura del genio en un dilema que tan sólo indirectamente se relaciona con la perspectiva platónica, en la medida en que se basan en la inversión ontológica de su cosmovisión; algo que se ha reflejado en la oposición entre naturaleza y libertad. Sin embargo, una concepción semejante al del genio, la del poeta visionario, que prevaleció sobre todo en el romanticismo inglés, se ha formulado bajo un dilema ya un poco distinto, lo de la irracionalidad *versus* la racionalidad.

En efecto, a pesar de que el romanticismo haya sido un movimiento cultural, artístico y literario con características muy diferentes de la ilustración, y que en cierta medida se han opuesto a ésta, la verdad es que, como hemos constatado, ha empezado precisamente por exaltar sus valores. Además, los propios ilustrados británicos, desde Locke a Hume, han desarrollado concepciones filosóficas elogiando el sentido crítico y combatiendo todas las formas de superstición; algo que marcó de una forma indeleble la cultura inglesa hasta los días de hoy. En este sentido, aunque la exaltación del sentimiento y el culto del poeta hayan sido la imagen de marca más emblemática de autores como Wordsworth, Coleridge y Shelley, la conciliación entre su carácter aparentemente irracional con la tan apreciada racionalidad fue sin duda problemática.

Asimismo, el dilema del poeta visionario se manifiesta, por un lado, en la necesidad que los románticos ingleses tenían de realzar y alabar su fuerza creativa como un ser capaz de transponer las barreras de la lógica; y por otro, la dificultad de compatibilizar esta misma alabanza con los requisitos de la herencia ilustrada. O sea, se trata de un conflicto que explícita y directamente se relaciona con el problema más peculiar del *Ion*; pues ¿cómo podría el rapsoda (o el poeta) mantenerse consciente y racional si, efectivamente, en sus momentos de producción creativa estaría *fuera de sí*?

Claro está que, para Sócrates, lo importante era demostrar como el delirio poético era incompatible con el conocimiento técnico y temático del artista. No obstante, para los románticos británicos, que habían heredado de sus antecesores el repudio a todas las formas de superstición, el propio *furor* del poeta, en sí mismo, caso implicase la pérdida del sentido racional, sería algo inadmisibile. Esto es, sería como que compararlo a los brutos, ignorantes, que todavía se sometían a las creencias populares y fórmulas mágicas, rechazando las ciencias experimentales, que a todo momento sorprendían la comunidad intelectual con sus nuevas invenciones, como la extraordinaria locomotora a vapor. O entonces, compararlo a los fanáticos que habían surgido después de la Revolución Gloriosa (1688), las famosas *sectas entusiásticas* cuya reputación era bastante negativa.

De este modo, este dilema se encuentra presente en Wordsworth que, en su *Lyrical Ballads* (Baladas Líricas), primero nos dice que la buena poesía es como un desbordar de emociones, pero inmediatamente después parece frenar su entusiasmo:

(...) toda la buena poesía es el espontaneo desbordamiento de sentimientos poderosos; pero siendo esto verdad, los poemas que tienen algún valor, sobre los más variados asuntos o temas, jamás fueron producidos sino por aquél hombre que, además de poseer una sensibilidad orgánica superior, también ha pensado mucho y profundamente. (*Lyrical Ballads. Prefacio*; “Preface”, 2015)

O sea, a pesar de que valore sobre todo la espontaneidad y los sentimientos fuertes que ocurren involuntariamente en la mente del poeta, el autor inglés parece darse cuenta de la apostasía que estas declaraciones significarían ante el primado de la razón. Por lo que añade que el verdadero creativo debe reflexionar de una forma pacífica y tranquila, de manera a saber lo que debe o no debe escribir. De hecho, el propio Wordsworth nos dice que tiene por costumbre meditar; y que es justo a través de esta pragmática que suele conseguir modelar de tal modo sus emociones que tiene la capacidad de excitar específicamente las sensaciones adecuadas a lo que pretende transmitir (*ibíd.*).

Se trata de una solución armoniosa, ya que bajo el mismo telón de fondo intelectual Wordsworth habla de los conceptos racionales y de la experiencia reflexiva de los sentimientos, no como una oposición sino como dos formas de comunicar los pensamientos que ocurren en nuestra mente; siendo que el propio sujeto poético sería capaz de coordinarlos a todos, con vistas a crear los versos que pretende. En efecto, esta solución es incluso coherente con la gran división que el autor propone, no entre prosa y

poesía sino entre poesía y ciencia (*ibíd.*), en la medida en que haciendo ambas parte del mundo intelectual del sujeto serían nada más que dos modalidades distintas de éste se expresar.

Sin embargo, en el caso de Coleridge, la mencionada armonía ya no es tan simple, sino bastante más difícil de lograr. En su poema, *Kubla Khan*, él nos habla claramente de realidades que están más allá de la razón; de ríos y mares sagrados, llenos de encantamientos, grutas inconmensurables para el hombre, entre otras visiones que tan sólo el poeta puede acceder (“Kubla Khan”, 2015). De este modo, ya no estamos tan sólo hablando de sentimientos, pero sobre todo de panoramas cuyo acceso es restringido a los artistas que tienen el privilegio de los experimentar.

Claro está que Coleridge es bastante influenciado por Kant, por lo que aparentemente todas estas ideas serían nada más que estéticas y/o reflexivas. No obstante, la verdad es que no se tratan de meras ideas, sino de auténticas visiones. Además, él mismo nos dice que su *Kubla Khan* es un sueño, una especie de trance o delirio inconsciente y, consecuentemente, irracional. ¿Cómo podría, entonces, esta perspectiva poética ser compatible con las exigencias de racionalidad que él había heredado de sus antecesores ilustrados? Su respuesta a esta cuestión – admitiendo que sea posible dar respuesta a semejante conflicto – se encuentra en su *Biographia Literaria*:

(...) cuando las ideas son vívidas y existe un poder infinito de combinarlas y modificarlas, los sentimientos y emociones se mezclan más fácil e íntimamente con las creaciones ideales que con los objetos de los sentidos; la mente es afectada por pensamientos y no por cosas; y sólo entonces ésta siente el necesario interés por los más importantes eventos y casualidades, cuando por medio de la meditación éstos se han convertido en pensamientos. La sobriedad mental se plantea entre la superstición y fanatismo, por un lado, y el entusiasmo bajo la indiferencia y la lenta indolencia ante la posibilidad de actuar, por otro. Por lo que las concepciones en la mente pueden ser tan vívidas y adecuadas que suprimen el impulso que uno tiene de darse cuenta de ellas, lo cual es más fuerte e inquieto en aquellos que poseen más que el mero talento (o la facultad de apropiación del conocimiento de los otros) – y además quieren algo propio del poder creador y autosuficiente del puro genio. Por esta razón, asimismo, éstos son los hombres detentores de un genio que comanda. (*BL.2*; “Biographia Literaria”, 2015)

De este modo, en primer lugar Coleridge sostiene una posición idealista en que los sentimientos tienen como función purificar las ideas, apartándolas de las ‘cosas’ a

posteriori y aproximándolas de los auténticos pensamientos del intelecto. Y claro está que, en este sentido manifiesta sus influencias kantianas, pero igualmente las de Wordsworth, en la medida en que habla de la meditación como el medio por lo cual este proceso de purificación sería alcanzado. No obstante, es en cuanto al dilema de la racionalidad *versus* irracionalidad que, de nuevo, el problema se vuelve más complejo y peculiar. Antes de todo, él separa inmediatamente la cuestión poética del fanatismo y de la superstición; prefiriendo la capacidad que el genio tiene de darse cuenta del furor eidético que se opera en su mente. Asimismo, el poeta genial tendría la capacidad de comandar su imaginación, con vistas a engendrar creaciones autosuficientes y reguladas por sí mismo. Pero, a pesar de todo, el autor inglés no consigue escaparse de que, en cierta medida, las ideas se relacionan en el interior del sujeto de una forma caótica, impulsiva, y que se interconectan de manera aparentemente delirante. De hecho, tal como nos muestra el poema *Kubla Khan*, ya no se tratan de meras ideas, sino visiones. Para Coleridge el poeta es inevitablemente un visionario, aunque pueda comandar sus propias visiones.

Efectivamente, tanto Wordsworth como Coleridge intentan dar soluciones a un dilema que parece demasiado difícil de resolver. Pues aunque uno sea capaz de controlar sus pensamientos irracionales, e incluso de orientarlos para producir los versos que pretende elaborar, tal no implica que consiga suprimir su esencia irracional, o meta-racional: los ríos y mares sagrados del *Kubla Khan* seguirán siendo sagrados, y llenos de encantamientos. Además, tampoco implica que no los haya engendrado, por lo menos en una primera fase, bajo el furor poético. En otras palabras, ambos los autores ingleses parecen confrontarse con el mismo momento en que Ion intenta rechazar la teoría socrática de la posesión, ya que ésta tendría como consecuencia su falta de autonomía creativa: “Hablas bien, Sócrates; quedaría, con todo, sorprendido si hablases tan bien que me persuadieses que es poseído y en delirio que hago el elogio de Homero” (*Ion*, 536d). Pero después le faltaron los argumentos para contrariar el filósofo.

Sin embargo, otro autor inglés decidió seguir un camino totalmente diferente. En vez de intentar escapar al problema del *Ion*, optó por acogerlo y asumirlo por completo. En efecto, Shelley no sólo proclama abiertamente el carácter irracional del poeta visionario como hace la alabanza de la mencionada irracionalidad. Pero, ¿por qué? O sea, ¿no debería Shelley, así como Wordsworth y Coleridge, hacer todos los esfuerzos para integrar la nueva cosmovisión romántica en la premisa racional de sus antecesores ilustrados?

La verdad es que no. Y el motivo es bastante simple. Claro está que este autor también rechazaba la superstición, incluso era todavía más adepto de la crítica que los demás románticos, ya que sus primeras convicciones eran materialistas y ateístas. No obstante, sus influencias predominantes eran otras. En particular, David Hume. A fin de cuentas, a pesar de que haya mostrado interés en leer Kant (O'Neill & Howe, 2013, p.101), fue la refutación de la teoría de la causalidad, por parte del filósofo escocés, que ha apartado Shelley del materialismo (*ibíd.*, p.103). Por lo que para él, la razón sería nada más que la facultad humana capaz de asociar ideas, las cuales por medio de la costumbre darían origen a convicciones, ya sean personales, ya sean sociales.

Sin embargo, no es tanto en términos gnoseológicos sino éticos y estéticos que más se manifiesta la influencia de Hume en Shelley. Para el filósofo, la moral nada tenía que ver con la razón, ya que su génesis estaba en las convicciones provenientes de los sentimientos, siendo este el motivo por lo cual las perspectivas éticas varían tanto de cultura en cultura, de sociedad en sociedad. En efecto:

Como la moral (...) tiene una influencia sobre las acciones y los afectos, se infiere que no puede ser derivada de la razón, porque la razón sola (...) nunca podría ejercer tal influencia. La moral despierta pasiones y produce o impide acciones. La razón, por sí sola, es totalmente impotente en cuanto a este aspecto. Las reglas de la moral, por tanto, no son conclusiones de nuestra razón. (*Tratado sobre la Naturaleza Humana* 3.1.1.6; Hume, 2009, p. 497)

Además, Hume añade que la propia razón debería someterse a las pasiones, o sea: “La razón es, y debe ser, apenas la esclava de las pasiones y no puede aspirar a otra función sino la de obedecer a ellas.” (*ibíd.*, p.451). De este modo, Shelley puede perfectamente justificar su opción por la irracionalidad. Ante la teoría socrática de la posesión, él jamás quedaría sin soluciones o sin saber lo que decir, como Wordsworth, o Coleridge, o en último análisis, el propio Ion. De hecho, estaría de acuerdo con Sócrates en cuanto a tres puntos fundamentales. El primero, que el poeta es un ser esencialmente pasional e irracional. El segundo que es divino (en el sentido en que acede a una realidad que los demás seres humanos no consiguen acceder). En tercero, que es justo porque es irracional que el poeta es divino. O sea, efectivamente, Shelley estaría de acuerdo con toda la estructura del argumento socrático sobre la posesión, desde cada una de las premisas a la inevitable conclusión.

Sin embargo, en lo que concierne las funciones de la razón y de la imaginación, seguramente que el Sócrates del *Ion* y Shelley ya no podrían estar de acuerdo. Efectivamente, se tratan de perspectivas inversas. Para el filósofo griego, la poesía apartaría el hombre de la virtud, mientras que la razón lo aproximaría de ella. Para el poeta inglés, era justo el contrario, tan sólo la poesía aproximaría el hombre de la virtud, mientras que la razón lo apartaría, ya que nada tenía que ver con la moral. Del mismo modo, Sócrates habla del diálogo racional como forma de convergencia objetiva, mientras que refiere la poesía como un conjunto de contradicciones y relatos divergentes. Ya para Shelley la razón contempla las diferencias, mientras que la imaginación poética alcanza las similitudes, o la síntesis:

La razón enumera las cantidades de lo que ya conocimos; la imaginación es la percepción del valor de estas cantidades, tanto separadamente como en su conjunto. La razón concierne a las diferencias, la imaginación las similitudes de las cosas. La razón está para la imaginación como el instrumento para el ejecutor, como el cuerpo para el alma, como la sombra para la substancia. (Shelley, 1904, p.12)

De este modo, Shelley traduce el *Ion* casi como si fuera una obra suya; por un lado, no atribuyendo demasiada importancia a los momentos en que Sócrates demuestra la incapacidad del rapsoda conocer efectivamente los versos que declama, por otro, exaltando sobremanera el carácter inspirado y divino del artista, como podemos verificar en su más celebre pasaje:

For the souls of the poets, as poets tell us, have this peculiar ministration in the world. They tell us that these souls, flying like bees from flower to flower and wandering over the gardens and the meadows and the honey-flowing fountains of the Muses, return to us laden with the sweetness of melody; and arrayed as they are in the plumes of rapid imagination they speak truth. For a poet is indeed a thing ethereally light, winged, and sacred, nor can he compose anything worth calling poetry until he becomes inspired and as it were mad; or whilst any reason remains in him. (El *Ion* traducido por Shelley; Lauritsen, 2015)

Naturalmente que este extracto no lo debo traducir, ya que es precisamente el inglés de Shelley que demuestra su reinterpretación de la obra platónica. Se trata de un caso en que el *traduttore* es un auténtico *traditore*. Además, es el mejor ejemplo de como este

poeta inglés, en vez de evitar el dilema entre racionalidad e irracionalidad, como lo hicieron Wordsworth y Coleridge, optó por adoptarlo, reconstruirlo, y reinterpretarlo según sus propias convicciones artísticas e intelectuales, en conformidad con el espíritu del movimiento romántico. Siendo esta, posiblemente, la traducción más bella de siempre del *Ion* de Platón.

5. CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta el título, objeto y el contexto de esta tesis – la inspiración y su pragmática intelectual y artística, en los diferentes panoramas históricos, sociales y culturales en que ésta más se destacó – empecé por delinear el estado de la cuestión. En primer lugar, haciendo una breve introducción al diálogo *Ion*, de Platón. Después, considerando el tema más genérico en que se enfoca este trabajo, intenté comprender mejor nuestra cosmovisión actual, bajo las percepciones implícitas que hoy tenemos del espacio y del tiempo, en la medida en que éstas determinan las nociones contemporáneas de arte, artista, y artista inspirado.

Asimismo, este abordaje inicial suscitó un conjunto de preguntas: ¿cuáles serían las causas históricas y culturales del mito del talento? Sabíamos que las teorías implícitas de la creatividad, que se fundamentan en este mito, advienen sobre todo de tres épocas cruciales: la Grecia antigua y clásica, el renacimiento y el romanticismo. Pero nos faltaba saber por qué estas épocas habían sido tan favorables a la noción de inspiración. Por eso, antes de todo, he delineado un itinerario regresivo, destacando sus principales momentos y factores de transición – de la ilustración al romanticismo, de la edad media al renacimiento, y de la antigua Hélade a Platón. Además decidí formular el mencionado itinerario bajo el prisma de la evolución de los medios de comunicación, no como una hipótesis explícita, sino como una aproximación metodológica. Pero de todos modos, efectivamente verifiqué, de una forma bastante clara, que la influencia de los medios en cada una de las referidas transiciones fue absolutamente determinante.

En cuanto a la primera transición, hemos visto cómo el romanticismo surgió en consecuencia de las constantes tensiones entre la censura y la lucha por la libertad de prensa en el tiempo de los ilustrados; resultando en el espíritu revolucionario y en un ambiente de exaltación sentimental de los valores humanistas, así como en las figuras del héroe, del genio, y de la naturaleza que los inspira.

En relación a la segunda transición, de la edad media al renacimiento, lo que estaba en causa era comprender cómo fue posible al artista del renacimiento haber alcanzado un estatuto semejante al letrado, si en la edad-media ni siquiera los poetas-cantores eran especialmente considerados (en comparación con los monjes, por ejemplo). De este modo, hemos constatado cómo el mencionado estatuto no surgió de repente en el

renacimiento, sino que fue el resultado de tres evoluciones medievales: la reforma carolingia, la implementación del feudalismo y el renacimiento del siglo XII. Además fue potenciado por la transición del pergamino para el papel.

En la tercera transición, de la antigua Hélade a Platón, nos enfocamos en los orígenes de la inspiración. En este sentido, a pesar de que Aristóteles no haya demostrado interés por este fenómeno, la verdad es que toda la tradición helénica, desde los aedos, es favorable a la inspiración ya que al contrario de otras culturas ancestrales, para los griegos el discurso poético y el discurso ritual (que lo inflamaba) estaban ambos unidos en la misma oralidad. Y es en este momento que nos deparamos con la primera teoría sobre el tema: El *Ion*, de Platón. Aparentemente, y tal como sostiene su autor, el *Ion* no sería nada más que un diálogo en el que Sócrates explica a su interlocutor que tan sólo es capaz de recitar y comentar los poemas de Homero porque está poseído por las musas. A fin de cuentas, esto era lo que decían los propios poetas; siendo ésta la perspectiva tradicional griega sobre el fenómeno de la inspiración. Pero, ¿sería realmente verdad?

Claro está que, de nuevo, me deparé con varias preguntas: ¿Cuál sería la efectiva relación entre Platón y la Tradición? O sea, ¿la teoría que el filósofo sostiene, bajo su personaje Sócrates, conocida por Teoría de la Posesión, se fundamenta en la Poética helénica o, por el contrario, es una innovación? Asimismo, con vistas a contestar a estas cuestiones, y con base en los estudios previos a que me dediqué en los últimos años, adopté dos consideraciones hipotéticas – o sea, hipótesis genéricas y que los autores más relevantes, respecto a estas materias, ya habían enunciado, de una forma directa o indirecta.

La primera, siguiendo el pensamiento de Innis y de los autores de la Escuela de Toronto, tiene como fundamento el hecho de que los cambios en los medios de comunicación siempre tienen consecuencias en las transformaciones histórico-culturales. Por lo que, también en Grecia, estos cambios han sido determinantes; en particular, la progresiva transición desde la oralidad hacia la escritura (a partir del siglo VII a.C.). En efecto, en este contexto, y en el ámbito de una discusión más global acerca de la poética, tanto Sócrates como Platón se han opuesto a la forma como los herederos de la tradición utilizaban los mencionados medios.

La segunda, con base en los autores y académicos (especialistas en Platón) de la segunda mitad del siglo XX (en especial, Tigerstedt) – e igualmente en el ámbito de la referida discusión global acerca de la poética – sostiene que, al contrario de lo que el filósofo pretende afirmar, el *Ion* de Platón rompe completamente con las tradiciones de

la poética helénica, ya que nos habla no de una mera inspiración (o influencia) sino de una posesión, un delirio o un furor poético, algo absolutamente inédito y que ni siquiera en los aedos Homero y Hesíodo podemos encontrar.

De este modo, elaboré mi propia Hipótesis y Sub-hipótesis, bastante más específicas, naturalmente. Por lo que intenté demostrar:

- 1) La validez de mi hipótesis fundamental. Esto es, que a partir del *Ion*, Platón dio origen a nuevos paradigmas de artista inspirado, cada cual con su respectiva imagen y forma de comunicación, a saber: el Sabio Injusto; el Ignorante Divino; Sócrates, el Maestro; y el Filósofo.
- 2) La validez de mi sub-hipótesis o hipótesis subsecuente. O sea, que en los momentos históricos más favorables a la inspiración, los referidos paradigmas dieron lugar a consecuencias paradigmáticas y a dilemas que siguen siendo vestigios platónicos: la figura del Neoplatónico y del Melancólico en el Renacimiento; y los dilemas del Genio, Naturaleza y Libertad, así como del Poeta, la Razón y la Irracionalidad en el Romanticismo.

Asimismo, en lo que respecta a la relación entre el dialogo *Ion* y la tradición, hemos visto cómo ni los antiguos aedos ni los subsecuentes *poietes*, a pesar de que hablen frecuentemente en inspiración, sostienen cualquier tipo de perspectiva bajo la cual el poeta formularía sus versos en estado de delirio o *furor poeticus*. De hecho, de tal modo la teoría socrática de la posesión expuesta en el *Ion* es una total innovación, que ni siquiera los fragmentos de Demócrito (todos pos-platónicos) presentan ésta concepción sin antes – o en el propio extracto – incluir en nombre de Platón.

En realidad, el dialogo *Ion* surge en el ámbito de una discusión más global sobre la poética y que se relaciona directamente con las formas de comunicación utilizadas en la Grecia desde el siglo VII a.C. Pues, efectivamente, Platón criticó el modo como los poetas, los sofistas y los rapsodas utilizaban la letra muerta de los registros poéticos como herramienta de memoria para sus espectáculos meramente retóricos. En oposición, el filósofo propone el formato del diálogo como medio de alcanzar un discurso objetivo y capaz de alcanzar la esencia de un arte o de una virtud.

En este sentido, en el *Ion* Platón expone, antes de todo, los dos paradigmas fundamentales de la tradición. Por un lado, el Sabio Injusto. Esto es, el heredero de la

poética (sofista, poeta o rapsoda) que piensa que puede alcanzar las respuestas para el gran problema de los siglos V y IV – que es la virtud – con base en una oralidad meramente persuasiva y que recurría a la letra muerta de las obras antiguas, como forma de erudición cumulativa pero no objetiva. Por otro, propone el paradigma más célebre del *Ion*, que es el Ignorante Divino. O sea, el rapsoda (poeta o aedo) que disfrutaría de una relación privilegiada con las musas y por eso era capaz de componer, recitar y/o comentar los más bellos versos y los más extraordinarios poemas de la tradición helénica. Pero todo eso tendría un precio – él sería incapaz de cualquier tipo de conocimiento, tanto técnico como temático.

Del mismo modo, todavía en el *Ion*, Platón propone dos nuevos paradigmas, ambos de acuerdo con sus perspectivas filosóficas. En primer lugar, el propio Sócrates, su Maestro. Se trata de la figura más próxima que tenemos de Sócrates existencial, un hombre simple, común y por eso capaz de hablar con objetividad, al contrario de los rapsodas, poetas o sofistas. Asimismo, él criticó el discurso vacío de la tradición y su poética/retórica basada en una mezcla entre la creatividad inconsecuente y la erudición ‘libresca’. En alternativa, su propuesta se fundamentaba en la revitalización de oralidad bajo el formato del diálogo, el único medio comunicacional capaz de crear discursos objetivos; ya sea por su dimensión irónico-crítica, ya sea por su capacidad mayéutica – o el arte de engendrar ideas a partir de la interioridad racional de cada ser humano. En segundo, el Filósofo – en mayúscula, porque se trata de una idealización –, que a pesar de haber surgido a partir del ejemplo socrático de las primeras obras platónicas (como el *Ion*) encontró su forma final ya en el Platón medio de la *República*. Él es aquél que rechaza todas las formas miméticas de poesía – las estrictamente miméticas, o sea, que implican la dispersión del sujeto poético en sus creaciones – y opta por el puro discurso filosófico, donde la oralidad y la escritura se encuentran, estimulando no sólo sus contemporáneos, como también las generaciones futuras a tomar una decisión radical en sus vidas – salir de la caverna y volver hacia las Ideas, los modelos originales de todas las cosas visibles.

Sin embargo, claro está que a lo largo de la historia, y en particular en las épocas más favorables a la noción de inspiración, existen vestigios de estos paradigmas platónicos. Se trata de consecuencias paradigmáticas y dilemas que podemos constatar sobre todo en el renacimiento y en el romanticismo.

De este modo, la primera consecuencia paradigmática se manifiesta en la figura del Neoplatónico. Efectivamente, la imagen inherente a este modelo tan fácilmente se relaciona con la inspiración que incluso en la edad media – sin duda, la era menos

favorable al estatuto del artista – tenemos el caso de Caedmon, el monje inspirado por Dios para cantar las maravillas de la creación. En comparación, ya en el renacimiento, cuando el mencionado estatuto ya había sido conquistado, Vasari describe a Leonardo como un brillante intelectual, genial, claro; pero sobre todo letrado, o mejor dicho, equiparado a un extraordinario y multifacético hombre de letras. Mientras que Miguel Ángel ya era el divino artista, y de nuevo asociado a la figura del Neoplatónico, influenciado por los ideales vigentes de la Academia Platónica de Florencia. Además, también en el renacimiento, tenemos la imagen del Melancólico; un paradigma cuyos orígenes remontan a las concepciones fisiológicas formuladas por los pensadores griegos menos interesados en temas como la inspiración, como es el caso del propio Aristóteles. No obstante, claro está que en el renacimiento ya la noción de melancolía había sido reinterpretada por Avicena – que converge el aristotelismo con el platonismo – y por neoplatónicos como Marsilio Ficino.

Por fin, en el romanticismo encontramos sobre todo dilemas. El primer dilema empieza a delinearse a partir de la noción de genio, que ya Edward Young y Rousseau exaltaban. Esta figura surge en un nuevo contexto en que la estética de la ilustración, por exigencias del primado crítico-racional, no estaba consiguiendo expresar el ambiente de euforia revolucionaria posterior a la caída del *Ancien Régime*. Pero si las letras no eran capaces de expresarlo tampoco eran capaces de explicar el origen de esta personalidad – el genio tan sólo podría venir de la naturaleza. No obstante, ¿de qué naturaleza se trataba? Después de la inversión ontológica pos-Gutenberg, la tridimensionalidad existencial de esta entidad era nada más que un misterio. La única naturaleza de que se podría hablar era del conjunto de fenómenos cuya dimensión era reglada por la causalidad; algo que se oponía necesariamente a la libertad. En otras palabras, el dilema del Genio, Naturaleza y Libertad fue esencialmente alemán. Kant lo intentó resolver sosteniendo que el genio era aquél que conseguía elaborar ideas estéticas de reflexión; y que a pesar de que su don fuera el resultado de un favoritismo incógnito, él tenía la libertad de elaborar sus propias reglas. Por su lado Fichte, alegando que el camino artístico dependería siempre de construcciones con base a objetos subyugados al determinismo natural, optó por la libertad filosófica en detrimento del arte. Ya Schelling, unificando naturaleza y espíritu, transformó el arte en filosofía.

Claro está, con todo, que el dilema alemán tan sólo se relaciona indirectamente con Platón, en la medida en que es una consecuencia de su inversión ontológica. Sin embargo, entre los románticos ingleses, surgió otro dilema ya con influencias directas del

platonismo, el problema del Poeta, la Razón y la Irracionalidad. En efecto, por un lado, autores como Wordsworth y Coleridge pretenden hablar de realidades emocionales y sentimentales que extravasan los límites de la razón; pero, por otro, intentan conciliar su romanticismo con su repudio por el fanatismo y la superstición (algo que, obviamente, heredaron de sus antepasados ilustrados). Asimismo, Wordsworth nos dice que, a pesar de que la buena poesía sea un desbordamiento de emociones, por medio de la meditación el poeta sería capaz de decidir lo que debería o no debería escribir. Por su lado, Coleridge adopta un argumento parecido, añadiendo que el verdadero creativo sería como un genio que comanda. Pero la verdad es que ni el primero ni el segundo nos presentan una solución convincente. Ambos se encuentran en la misma situación de Ion, en el momento en que éste rechaza la teoría socrática de la posesión, aunque sin conseguir refutarla. Finalmente, Shelley opta por un camino totalmente diferente, él no sólo adopta la tesis del *Ion* como la promueve, proclamando los beneficios de la irracionalidad. A fin de cuentas, la gran influencia de Shelley es David Hume, el filósofo escocés que separaba por completo la razón de la ética, así como de la estética.

De este modo, podemos concluir que, en el contexto de la transición entre la oralidad y la escritura, en la Grecia clásica, Platón implementó el discurso filosófico, basado en el diálogo. Motivo por el cual, con vistas a implementarlo, criticó la tradición poética en obras como el *Ion*. Su argumento principal era que el rapsoda no detenía cualquier tipo de conocimiento, sino que era poseído por las musas; alegando, además, que no estaba diciendo nada de nuevo. Pero la verdad es que, no sólo estaba innovando como su imagen del artista delirante se convirtió en un nuevo paradigma, recurrente a lo largo de la historia. No obstante, este no fue el único paradigma que Platón creó. Relacionando el *Ion* con otros textos suyos – por ejemplo, la *Apología* y la *República* – encontramos otros, como el del Filósofo que contempla las Formas. Y con el paso del tiempo, en los momentos históricos más favorables a la inspiración, de nuevo nos deparamos con consecuencias paradigmáticas y dilemas que todavía son vestigios del académico. Por lo que, incluso hoy, simplemente no podemos hablar de artistas inspirados sin atribuir a César lo que es de César. O en este caso, a Platón lo que es de Platón.

6. DISCUSIÓN

6.1. ANÁLISIS CRÍTICO DE RESULTADOS

Considerando las conclusiones de este trabajo de investigación y con vistas a fomentar una discusión crítica y estructurada sobre los *paradigmas de inspiración en Platón, sus causas y consecuencias en la imagen y comunicación del artista*, decidí resumir esquemáticamente los resultados que obtuve, así como los principales argumentos y fuentes que los han justificado. Asimismo, seleccioné los capítulos que se enfocan directamente en mis hipótesis (por lo que, para un análisis más detallado será necesario consultarlos, naturalmente)

1. EL ION DE PLATÓN: ANÁLISIS Y PARADIGMAS

Con base en mi hipótesis fundamental, según la cual he intentado demostrar que Platón no sólo fue innovador en el *Ion*, como además creó nuevos paradigmas directa o indirectamente relacionados con la figura del artista y la noción de inspiración, elaboré una argumentación dividida en cinco puntos esenciales: Platón y la Tradición. Platón *versus* la Tradición. Una Reinterpretación de Platón. Primeros Paradigmas. Segundos Paradigmas.

1.1. Platón y la Tradición

En este capítulo resumí las ideas fundamentales del *Ion* y me coloqué bajo el punto de vista del propio Platón, o de su personaje. Por momentos, consideré la posibilidad de que Sócrates estuviera cierto cuando intenta sostener que la teoría de la posesión se basa en la tradición griega. Y la verdad es que él nos da ejemplos muy concretos, desde Eurípides (*Bacantes*, 709-711), a Píndaro (*Odas Olímpicas*, 9.25-30) a Aristófanes (*Las Aves*, 749-753). Por lo que concluí que existen realmente varios

extractos en la literatura griega que, aparentemente, retiran la autonomía al poeta y sugieren la inspiración como su única fuente creativa. Pero, ¿sería realmente así?

1.2. Platón *versus* la Tradición

Con vistas a averiguar si las alegaciones precedentes – de que la teoría de la posesión se fundamenta en la tradición helénica – son o no son verdaderas, abordé la cuestión bajo el prisma opuesto al de Sócrates. Y, efectivamente, los contra-argumentos prevalecen claramente. Todas las referencias socráticas son refutables, ya que son aisladas, descontextualizadas, o entran en contradicción con otros extractos de los mismos autores (Eurípides, Píndaro y Aristófanes). Además, verifiqué que el furor poético jamás está presente en ninguno de los *poietes*, e incluso de los aedos, según el análisis de Tigerstedt (1970).

1.3. Una Reinterpretación del Ion

Analizando más detalladamente la disputa entre Sócrates e Ion, y basándome en autores como Woodruff, (1983), Beversluis (1999), Dorter (1973), entre otros, verifiqué que el filósofo es sobre todo irónico y tiene como objetivo principal no tanto hablar de poesía o elaborar una tesis sobre el arte de los rapsodas, pero simplemente demostrar que su interlocutor es incapaz de conocer los versos y los autores que recita y/o comenta. Además, Ion se muestra demasiado estulto y emocional para conseguir refutar lo que sea.

1.4. Primeros Paradigmas: El Sabio Injusto y el Divino Ignorante

Con base en las obras de Jenofonte (*Memorables* y *Banquete*), así como en el *Ion* y otros textos de Platón (*Fedro* y *Apología*) intenté demostrar que existía un conflicto evidente entre los discípulos de Sócrates y los herederos de la tradición poética. Y que la propia sociedad griega, como nos muestra Jaeger (1995) estaba viviendo tiempos muy conturbados desde los finales del siglo VI a.C. De hecho, desde la introducción de la escritura que esta sociedad se estaba transformando progresivamente. En este sentido, Sócrates se muestra contra la forma como los poetas, rapsodas y

sofistas concilian su oralidad con los registros escritos de los aedos y los *poiètes*. Por lo que los paradigmas del Sabio Injusto y del Divino Ignorante surgen precisamente a partir de esta crítica.

1.5. Segundos Paradigmas: Sócrates y el Filósofo

Estableciendo una comparación entre el *Ion*, el *Eutifrón* y la *Apología*, abordo el modo como el mencionado conflicto cultural, social, comunicacional y existencial implicó directamente a Sócrates. En este contexto, hablo de su propuesta filosófica y ética, así como de su método irónico y mayéutico, teniendo como referencia Vlastos (1991). Asimismo, caracterizo el paradigma de Sócrates, el Maestro, que pretendía alcanzar la virtud por medio del diálogo y de la objetividad de las artes. Posteriormente, recurriendo a Grube (1994), paso a analizar la *República* con vistas a describir el paradigma del Filósofo que, rechazando la poesía mimética, se enfoca en las Ideas.

2. CONSECUENCIAS PARADIGMÁTICAS

Considerando mi sub-hipótesis (o hipótesis subsecuente) intento demostrar como los paradigmas platónicos resultaron, en los momentos histórico-culturales más favorables a la inspiración, en consecuencias paradigmáticas y dilemas; concretamente: El Estatuto Neoplatónico. El Artista Melancólico. El Dilema Alemán: El Genio, la Naturaleza y la Libertad. El Dilema Inglés: El Poeta, la Razón y la Irracionalidad.

2.1. El Estatuto Neoplatónico: Miguel Ángel versus Leonardo

Con vistas a demostrar como la imagen del Neoplatónico, incluso en las épocas menos favorables a la reputación del artista, se relaciona fácilmente con la noción de inspiración, menciono el ejemplo de Caedmon – el monje-poeta medieval, del que nos habla Beda (1907; cap. 24, p.278). Ya en el renacimiento, para mostrar como Leonardo no disfruta de la misma imagen de artista inspirado que Miguel Ángel – cuya obra manifiesta claramente más influencias platónicas – me baso en Vasari (1957). Además, para describir el ambiente neoplatónico florentino, menciono sobre todo Marsilio Ficino (2008) y su traducción del *Ion*.

2.2. El Artista Melancólico y el Regreso de Platón

Empezando por describir la presencia habitual del problema de la melancolía en el renacimiento, menciono Erasmus (*Elogio de la Locura*) e inevitablemente el *Hamlet*, de Shakespeare, y el *Don Quijote*, de Cervantes. Después muestro como este tema proviene de la teoría de los humores, que interesó sobre todo a autores poco favorables a cosmovisiones sagradas y a la propia inspiración, como Aristóteles (*Física*, *Problemata*). Sin embargo, sostengo que esta doctrina fue reinterpretada bajo influencias neoplatónicas, llegando al renacimiento ya modelada de una forma bastante compatible con la noción de inspiración; algo que justifico por medio de Ficino (y de nuevo su traducción del *Ion*) y Avicena – en particular, sus comentarios sobre la *Poética* y la *Teología de Aristóteles*.

2.3. El Genio, la Naturaleza y la Libertad: Un Dilema Alemán

En relación a la caracterización del Genio en la transición de la ilustración al romanticismo, menciono Edward Young (*Conjeturas sobre Composición Original*) y Rousseau (en concreto, la entrada *Genio*, en su *Diccionario de Música*). Después, con vistas a describir el dilema alemán, esto es, que el origen del genio – la naturaleza – en cuanto a una entidad transcendente al sujeto sería totalmente incógnita, mientras que bajo su forma cognoscible, se opondría necesariamente a la libertad, me fundamento evidentemente en Kant (*Crítica de la Razón Pura*). Asimismo, intento posteriormente exponer sus soluciones para el dilema en su *Crítica del Juicio*. En relación a Fichte y su opción por la filosofía en detrimento del arte, me baso en su *Comunicado Claro como el Sol*. Respecto a Schelling, y su reunificación Espíritu/Materia y Filosofía/Arte, menciono su *Ideas para una Filosofía de la Naturaleza*

2.4. El Poeta, la Razón y la Irracionalidad: Un Dilema Inglés

En este último capítulo hablo de algunos ideales ilustrados que los románticos ingleses, como Wordsworth y Coleridge, intentan mantener, como el rechazo del fanatismo y de la superstición, y la difícil conciliación con sus nuevas ideas, caracterizadas por la exaltación sentimental. Para describir la solución de Wordsworth, menciono el prefacio de su *Baladas Líricas*. En cuanto a la solución de Coleridge, refiero el segundo capítulo de su *Biographia Literaria*. Claro está que para Shelley, el dilema no existe. Él opta voluntariamente por el camino de la irracionalidad de Ion ya que fue influenciado por el pensamiento de David Hume y su separación radical entre racionalidad y dimensión ético-estética; algo que justifico a través del propio Hume, en su *Tratado Sobre la Naturaleza Humana*, además de las obras del propio Shelley, como la *Defensa de la Poesía*, e igualmente su traducción del *Ion*.

6.2. APORTACIONES

En lo que concierne a las aportaciones de este trabajo de investigación, pienso que debemos destacar dos:

- 1) La elaboración de un itinerario histórico-cultural inédito – regresivo y progresivo, dinámico y justificado por el análisis del pensamiento filosófico, literario y artístico – en el que relaciono las épocas y contextos más favorables al mito del talento no sólo con sus orígenes antiguos como con la primera teoría de siempre sobre inspiración, el *Ion* de Platón.
- 2) El análisis de los mencionados contextos, incluyendo el ambiente social e intelectual de la época en que vivió el filósofo, autor del *Ion* y de la *República*, así como de su pensamiento, con vistas a comprender las causas y consecuencias de la imagen del artista inspirado, en especial, bajo el prisma del desarrollo de los medios de comunicación. Pues, efectivamente, no conozco otro estudio, libro o trabajo de investigación que haya relacionado, por ejemplo, el *furor poético* del *Ion* con la forma como los herederos de la poética griega mezclaban la oralidad tradicional con la memoria escrita – contrastando además con la propuesta socrático-platónica del diálogo.

Sin embargo, dentro de este triángulo temático – que relaciona las épocas favorables a la inspiración, sus causas y consecuencias, y los medios/soportes de comunicación – hay otros asuntos que no han sido abordados y que podrían (o incluso deberían) ser objeto de estudio o de nuevas líneas de investigación por parte de la academia.

6.3. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Considerando que el análisis de la relación intrínseca entre las épocas más favorables a la inspiración, sus causas y consecuencias, y sus soportes/medios de comunicación, da lugar a temas y objetos de estudio muy significativos para nuestra comprensión del arte, del artista y de su respectiva imagen, propongo tres nuevas líneas de investigación que me parecen particularmente relevantes:

- 1) La cuestión del formato diálogo en Platón, ya que hay claras diferencias entre su fase socrática y platónica (en sentido estricto). La primera está más cercana de la oralidad pura, mientras que la segunda ya incluye discursos más largos y figuras estilísticas que implican un cierto tiempo de ejecución y premeditación características de la escritura. Y la verdad es que a estos distintos tipos de diálogo corresponden distintos tipos de filósofo y de inspiración (obediencia al *daimon*). Además, también podemos averiguar las causas e investigar la relación entre el diálogo platónico y otras formas no-poéticas de oralidad – o de interconexión entre oralidad y escritura – como por ejemplo en los pitagóricos.
- 2) En las épocas pos-Gutenberg, incluyendo el final del renacimiento, la ilustración y los inicios del romanticismo, pienso que sería interesante averiguar la relación entre la prensa y la inspiración religiosa (cristiana), en especial en las sectas entusiastas que han surgido después de la Revolución Gloriosa (1688). Efectivamente, ya en Grecia, cuando por primera vez la inspiración se convirtió en una teoría escrita (aunque bajo la forma de diálogo), ésta se volvió mucho más radical. En otras palabras, lo que era el mero auxilio divino se transformó en posesión de musas y furor poético. Del mismo modo, también el fanatismo cristiano y su noción de entusiasmo se siguió a la fijación de la palabra escrita en

el libro impreso. ¿Será mera coincidencia o existirá una conexión entre escritura (y prensa) y radicalización de la noción de inspiración? Pienso además que la respuesta a esta pregunta es todavía más relevante en el mundo actual, ante la cuestión del radicalismo religioso.

- 3) Por último, me parece que falta un estudio profundizado entre nuestro concepto actual de artista inspirado, los *shows de talento* y los nuevos media. Hoy tenemos una versión popular del Ion; o sea, ya no el rapsoda que viene de una clase o herencia intelectual, sino el hombre de la calle que a todos sorprende con su talento. Se trata de actuaciones espontáneas (o aparentemente espontáneas) que hacen parte de uno de los formatos televisivos más exitosos del siglo XXI, y que después son compartidas en otros sitios como YouTube, Vimeo, etc. ¿Qué relación existe entre nuevos media e inspiración? ¿será posible que los nuevos soportes de comunicación hayan creado una nueva concepción del artista inspirado, como que un Ion (versión pop) que se volvió viral?

7. APLICACIONES

Teniendo en cuenta que esta tesis posee un abordaje hermenéutico, crítico y comparativo, naturalmente tiene más aplicaciones teóricas que prácticas. En este sentido, en primer lugar, se aplica a nuevos estudios en el ámbito de la filosofía, literatura, artes y humanidades, que se enfoquen en temáticas interdisciplinarias cuyo tema común sea la imagen del artista y/o Platón. En segundo, a todo tipo de investigaciones que en este ámbito tenga por base metodológica la aproximación de Harold Innis, según la cual los fenómenos históricos, sociales y culturales deben ser analizados bajo el prisma del desarrollo de los soportes de comunicación. Sin embargo, debemos considerar igualmente una aplicación práctica, que concierne de nuevo al concepto actual de artista inspirado y los media (en particular, los nuevos media y el fenómeno viral), ya que este trabajo de investigación engloba un primer abordaje en el que podemos incluir a los rapsodas de hoy, explicando sus orígenes e interconexiones con las demás épocas favorables a la inspiración, un tema que interesa no sólo a los académicos pero posteriormente a productores, editores e incluso artistas. En otras palabras, a todos los actores del panorama artístico y del entretenimiento del siglo XXI.

En lo que respecta a la filosofía y a los demás estudios humanísticos e interdisciplinarios, esta investigación ofrece una interpretación sobre los orígenes de lo que podemos llamar una estructura cultural implícita, en la medida en que establece un itinerario de la inspiración, destacando en especial las épocas que le fueron más favorables – la Grecia Clásica, el Renacimiento y el Romanticismo –. Asimismo se insiere en una de las preocupaciones intelectuales más relevantes de nuestros tiempos, la producción de discursos espontáneos que no dependen de pensadores y académicos, ni de instituciones, como las universidades; sino que surgen de la confluencia del mundo interconectado de significaciones provenientes de las más diversas áreas. Hoy en día, la entrevista a un filósofo, sociólogo, o politólogo, no tiene que ser una fuente privilegiada de cultura en contraste con un programa televisivo de entretenimiento o un video viral en el YouTube. Motivo por el cual, intelectuales como Žižek utilizan referencias desde los textos de Hegel a la moda del *gangnam style*. Claro está, que personalmente él no las coloca en el mismo plan de igualdad, pero objetivamente las utiliza bajo los mismos métodos y narrativas. De este modo, esta investigación providencia, no solo información,

pero sobre todo un itinerario interpretativo estructurado y organizado para todo género de estudios sobre los fenómenos latentes en nuestra sociedad, que versan desde el análisis de nuestra percepción espaciotemporal a las teorías implícitas de la creatividad que se fundan en el concepto de inspiración. En efecto, se trata de abordajes que seguramente no agradan a los adeptos de las metodologías cuantitativas, o análisis constantemente soportados por datos experimentales, como por ejemplo Chomsky. Sin embargo, seguramente que agradan a sus oponentes, como el propio Žižek, que en vez de números prefiere interpretar acciones, productos culturales, modas, expresiones idiomáticas, costumbres, entre otros elementos que no se manifiestan explícitamente.

En lo que concierne a las investigaciones con base al análisis de los media, en especial de los materiales y soportes de comunicación, teniendo como punto de partida los métodos de Harold Innis y Marshall McLuhan, debemos destacar que éstos ya se enfocan en aproximaciones críticas. Por lo que se relacionan fácilmente con esta tesis. En efecto, considerado el itinerario interpretativo que he construido, verificamos cómo fue que, en la época de transición entre oralidad y escritura, surge la teoría de la posesión en el *Ion* de Platón – una perspectiva inédita y radical del mito del talento. Del mismo modo, constatamos cómo, desde el renacimiento al romanticismo, los nuevos contextos socioeconómicos con base en el papel, y posteriormente en la prensa, originaron una reinterpretación de las teorías del filósofo, promoviendo paradigmas como el artista neoplatónico, el melancólico, el genio y el poeta visionario. Sin embargo, nos falta comprender mejor cómo los media actuales influyen la imagen del artista. En este sentido, pienso que este trabajo de investigación ofrece una base sólida para que se efectúen más estudios con vistas a vislumbrar las características esenciales de los rapsodas de hoy. Pues, efectivamente, en nuestro tiempo vivimos un contraste muy grande entre los creativos del conocimiento – escritores, pintores, músicos, realizadores que han frecuentado la universidad y/o escuelas politécnicas – y el artista en red, que simplemente apuesta en la autopublicación, o coloca sus músicas en las redes sociales, o graba sus videos en YouTube, y que súbitamente se vuelven virales. No tengo dudas de que este contraste que la era digital ha proporcionado, tiene que ser objeto de estudio por la relevancia que tiene, la cual se confirma en el éxito cada vez mayor del *self-publishing* (en especial en el formato Amazon Kindle) y en el número de visualizaciones que éstos artistas espontáneos alcanzan en las redes sociales y/o en sitios de *file-sharing*, como el YouTube, Vimeo, entre otros.

Es justo en este ámbito que pienso que mi tesis tiene aplicaciones bastante prácticas. En primer lugar porque ofrece una base sólida e histórico-cultural para los mencionados estudios. En segundo porque nos muestra cuáles fueron los principales paradigmas del artista inspirado a lo largo de la historia; algo que podemos aplicar no sólo a la creación de personajes, contextos dramáticos y conflictos en la perspectiva de los creativos – por ejemplo escritores o guionistas, pero también artistas en general, ya que todos necesitan de modelos previos – y de contenidos y formatos en la perspectiva de los productores y editores. De hecho, ésta es mi profesión, soy escritor/guionista, y todos los años elaboro un plan de escritura de libros y productos audiovisuales (cine y televisión) tanto para mi productora como para mi editora, y siempre me he servido de paradigmas exitosos en otras épocas para crear mis propias historias.

8. BIBLIOGRAFÍA

Adler, Hans & Köpke, Wulf. (Eds). (2009). *A Companion to the Works of Johann Gottfried*. New York: Cadmen House.

Adorno, Theodor. (1991). *The Cultural Industry – Selected Essays on Mass Culture*. Ed. J.M. Bernstein. London: Routledge.

Aleixo, António. (1983). *Este Livro que Vos Deixo*. Loulé: Vitalino Martins Aleixo.

Allbutt, Thomas C. (1921). *Greek medicine in Rome: The Fitzpatrick Lectures on the history of medicine delivered at the Royal College of Physicians of London in 1909-1910*. London: Macmillan.

Aristófanis. (2014). *Rãs*. Trad. Maria de Fátima Silva. Coimbra: Universidade de Coimbra

Aristóteles. (1998). *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos

Aristóteles. (1995). *Física*. Trad. Guillermo de Echandía. Madrid: Gredos.

Aristóteles. (1990). *Metafísica*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Aristóteles. (1990). *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Aristotle. (1927). *Problemata*. Trad. E.S. Forster. The Works of Aristotle (W.B. Ross), vol. VII. Oxford: Clarendon Press

Aristóteles. (2005). *Retórica*. Trad. Júnior, M.A., Alberto, P.F. & Pena, A.N. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa

- Avicenna. (1973). *Canon of Medicine*. Trad. O. C. Gruner. New York: MAS Press.
- Avicenna (1974). *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle*. Trad. Dahiyat, Ismail. Leiden: Brill.
- Beda. (1907). *Ecclesiastical History of England*. Trad. A. M. Sellar. London: George Bell and Sons.
- Bernabé, Alberto (Ed). (2010). *Fragmentos Presocráticos. De Tales a Demócrito*. Trad. A. Bernabé. Madrid: Alianza Editorial.
- Beverluis, John. (1999). *Cross-Examining Socrates*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boretius, Alfred. (1883). *Capitularia Regum Francorum*. Hannover: Impensis Bibliopolii Hahniani
- Briggs, Asa & Burke, Peter. (2002) *De Gutenberg a Internet: Una historia social de los medios de comunicación*. Trad. Marco A. Galmarini. Madrid: Taurus.
- Brisson, Luc. (1982). *Les Mots et les Mythes*. Paris: François Maspero.
- Burnham, Scott. (1995). *Beethoven's Hero*. New Jersey: Princeton University Press.
- Callinicos, Alex. (1989). *Against Postmodernism: A Marxist Critique*. Cambridge: Polity Press.
- Castells, Manuel. (2001). *La Galaxia Internet*. Trad. Raúl Quintana. Madrid: Plaza & Janés.
- Castells, Manuel. (2004). *The Network Society: A Cross-cultural Perspective*. Massachusetts: Edward Elgar Publishing.

Castillo, Jorge S. (1994) *Gilgamesh: O la Angustia por la Muerte (Poema Babilonio)*. México: El Colegio de México.

Cervantes, Miguel De. (1999). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edimat Libros.

Cooper, John M. (Ed.). (1997). *Plato Complete Works*. Trad. Varios. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing.

Da Vinci, Leonardo. (2009). *Textos Escogidos*. Trad. Mónica Boza & Nicolás Naranjo Boza. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Destrée, Pierre & Herrmann, Fritz-Gregor (Eds). (2011). *Plato and the Poets*. Leiden: Brill.

Diels, Hermann (Ed.). (1903). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Trad. H. Diels. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Dronke, Peter. (1996). *The Medieval Lyre*. Cambridge: Boydell & Brewer.

Drucker, Peter F. (2001) *The Essential Drucker*. New York: HarperCollings Publishers.

Duby, Georges. (2009). *Guerreros y Campesinos. Desarrollo Inicial de la Economía Europea, 500-1200*. Madrid: Siglo XXI.

Duby, Georges. (1994). *As Três Ordens. Ou o Imaginário do Feudalismo*. Trad. Maria H. C. Dias. Lisboa: Editorial Estampa.

Erasmus de Roterdão. (2003). *Elogio da Loucura*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Rideel

Eurípedes. (1973). *Alceste. Andrómaca. Íon. As Bacantes*. Trad. M.H. Rocha Pereira & M.F. Machado. Lisboa: Editorial Verbo.

- Farago, Claire. (1999). *Leonardo Da Vinci, Selected Scholarship: Leonardo's projects, c. 1500-1519*. New York: Garland Publishers.
- Ficino, Marsilio. (2008). *Commentaries on Plato* (Vol. I). Trad. Michael J.B. Allen. Cambridge MA: Harvard University Press - The I Tatti Renaissance Library.
- Foucault, Michel. (1990) *¿Qué es un Autor?* Trad. Corina Iturbe. Tlaxcala: La Letra.
- Gadamer, Hans-Georg. (1999). *Verdade e Método: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Trad. Flávio Meurer. Petrópolis: Editora Vozes.
- Galeno. (1997). *Sobre La Localización De Las Enfermedades (De Locis Affectis)*. Trad. Salud Andrés Aparicio. Madrid: Gredos.
- Ghiselin, Brewster. (1985). *The Creative Process: A Symposium*. Berkeley: University of California.
- Gregory of Tours. (1916). *History of The Franks*. Trad. Ernest Brehaut. New York: Columbia University Press.
- Grimal, Pierre. (1951). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Bertrand Editora.
- Grube, George M.A. (1994). *El Pensamiento de Platón*. Trad. Tomás C. Martínez. Madrid: Gredos.
- Guthrie, William K.C. (1998). *Historia de la Filosofía Griega. Vol. IV. Platón*. Trad. Álvaro Campos & Alberto González. Madrid: Gredos.
- Guthrie, William K.C. (1993). *Historia de la Filosofía Griega. Vol. II. La Tradición Presocrática*. Trad. Alberto González. Madrid: Gredos.

Hall, Edward T. (1959). *The Silent Language*. New York: Anchor Books
(Doubleday)

Hall, Edward T. & Hall, Mildred R. (1990). *Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans*. Yarmouth ME: Intercultural Press.

Hauser, Arnold. (1995). *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.

Havelock, Eric A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge MA: Harvard University Press.

Heidegger, Martin. (1993). *El Ser y El Tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.

Herder, Johann G. (2008). *Shakespeare*. Trad. Gregory Moore. New Jersey: Princeton University Press.

Hesiod. (1988). *Theogony & Works and Days*. Trad. M. L. West. Oxford: Oxford University Press

Hipócrates. (1817). *Aphorisms (Latin/English)*. Trad. Lucas Verhoofd (latin) & Elias Marks (english). New York: Collins & Co.

Hippocrates. (1959). *Hippocrates (Vol. IV)*. Trad. W.H.S. Jones, W.H.S. Massachusetts: Harvard University Press.

Homer. (1864). *The Iliad of Homer*. Trad. Edward Earl of Derby. London: John Murray.

Homero. (2014). *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.

Homero. (2012). *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.

Hume, David. (2009). *Tratado da Natureza Humana*. Trad. Déborah Danowski. São Paulo: Unesp.

Innis, Harold. (1995). *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press.

Innis, Harold. (1950). *Empire and Communications*. Oxford: Clarendon Press.

Jabouille, Victor. (1886). *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Lisboa: Inquérito.

Jaeger, Werner. (1995). *Paidéia – A Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes.

Jenofonte. (2008). *Banquete - Apologia de Sócrates*. Trad. Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Universidade de Coimbra

Jenofonte. (2009). *Memoráveis*. Trad. Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Jowett, Benjamin (Ed). (1892). *The Dialogues of Plato*. Trad. Jowett. London: Oxford University Press.

Kahn, Charles H. (1999). *Plato and the Socratic dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, Immanuel. (2005). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden & Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Kant, Immanuel. (2001). *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Santos & Alexandre Morujão. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian.

Kleiner, Fred. (2010). *Gardner's Art through the Ages: A Concise History of Western Art*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

Krausz, Luis S. (2007). *As Musas: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Kris, Ernst & Otto, Kurtz. (1979). *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A historical Experiment*. New Haven/London: Yale University Press.

Laërce, Diogène. (1847). *Viés et Doctrines des Philosophes de L'antiquité*. Trad. Zavort, Ch. M. Paris: Charpentier, Paris.

Laird, Andrew (Ed). (2006). *Ancient Literary Criticism. Oxford Readings on Classical Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Lipovetsky, Gilles. (2008). *Los Tiempos Hipermodernos*. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Editorial Anagrama.

Lucian. (1962). *Selected Satires*. Trad. Lionel Casson. New York: Anchor Books.

Lyotard, Jean-François. (2009). *La Condición Postmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.

McGinnis, Jon & Reisman, David. (2004). *Interpreting Avicenna: Science and Philosophy in Medieval Islam*. Leiden: Brill.

McLuhan, Marshall. (1972). *A Galáxia de Gutenberg: A formação do Homem Tipográfico*. Trad. Leônidas Carvalho & Anísio Teixeira. S. Paulo: Universidade de S. Paulo.

Murray, Penelope. (1996). *Plato on Poetry: Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, Friedrich. (2001). *Para Além do Bem e do Mal*; Trad. Mario Pugliesi. Curitiba: Hemus S.A.

O'Neill, Michael & Howe, Anthony. (2013). *The Oxford Handbook of Percy Bysshe Shelley*. Oxford: Oxford University Press

Pereira, Maria H. R. (2005). *Hélade – Antologia da Cultura Grega*. Porto: Asa.

Peters, Francis E. (1983). *Termos Filosóficos Gregos. Um Léxico Histórico*. Trad. Beatriz Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Platão. (1983). *Eutífron. Apologia de Sócrates. Críton*. Trad. Trindade Santos. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Platão. (1972). *Banquete. Fédon. Sofista. Político (Diálogos III)*. Trad. José Cavalcante Sousa & Jorge Paleikat & João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural.

Platão. (2000). *Fedro, ou Da Beleza*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores.

Platão. (2001). *República*. Trad. M. H. Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Platão. (2011). *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Platón, *Ion*. (Bilingüe: Griego/Portugués). (1999). Trad. Victor Jabouille. Mem Martins: Inquérito.

Radden, Jennifer. (2000). *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. New York: Oxford University Press.

Roberts, Alexander & Donaldson, James. (1885). *Ante-Nicene Fathers: The Writings of the Fathers down to A.D. 325. Vol. II*. Edinburgh: T&T Clark

Robinson, Richard. (1962). *Plato's Early Dialogues*. Oxford: Oxford University Press.

- Romo, Manuela. (1997). *Psicología de la Creatividad*. Barcelona: Paidós.
- Rorty, Richard. (1996). *Consecuencias del Pragmatismo*. Trad. José Miguel Esteban. Madrid: Cloquell, Tecnos S. A.
- Rousseau, Jean-Jacques. (1780-89). *Dictionnaire de Musique*. Collection Complète des Oeuvres, vol.9. Genève: Peyrou et Moulton.
- Safo de Lesbos. (2003). *Poemas e Fragmentos*. Trad. Joaquim Brasil Fontes. S. Paulo: Iluminuras.
- Schelling, Friedrich W.J. (2001). *Ideias para uma Filosofia da Natureza*. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Senning, Alexander. (2007). *Elseviers's Dictionary of Chemoetymology*. Amsterdam: Elsevier B. V.
- Shakespeare, William. (1994). *The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Shelley, Percy B. (1904). *A Defence of Poetry*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company.
- Suidas. (1705). *Suidae Lexicon, Graece & Latine*. Boston: Cantabrigia: Typis Academicis.
- Swift, Jonathan. (1889). *Tale of a Tub*. New York: Routledge.
- Taylor, Astra. (2009). *Examined Life: Excursions with Contemporary Thinkers*. New York: New Press.
- Taylor, Christopher. C.W. (Ed.). (1999). *The Atomists: Leucippus and Democritus: Fragments*. Trad. C.C.W. Taylor. Buffalo: University of Toronto Press.

Vasari, Giorgio. (1957). *Lives of The Artists*. Trad. E.L. Seeley. New York: The Noonday Press.

Vidal-Naquet, Pierre. (2003). *El Mundo de Homero*. Trad. Daniel Zadunaisky. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vlastos, Gregory. (1991). *Socrates: Ironist and Moral Philosopher*. Cambridge: Cambridge University Press.

Williams, Raymond (Ed.). (1992) *Historia de la Comunicación. Vol. II: De la Imprenta a Nuestros Días*. Trad. Daniel Laks. Barcelona: Bosch.

Wittkower, Margot & Rudolf. (2007). *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*. New York: NYRB.

Woodruff, Paul. (1983). *Two Comic Dialogues: Ion and Hippias Major*. Indianapolis: Hackett Publishing

Worthington, Ian & Foley, John M. (Eds.). (2002). *Epea & Grammata, Oral & Written Communication in Ancient Greece*. Leiden: Brill

Young, Edward. (1918). *Conjectures on Original Composition*. Manchester: Manchester University Press.

Young, Edward. (1853). *Night Thoughts*. Edinburgh: James Nichol.

**REVISTAS, ARTÍCULOS, PERIÓDICOS,
MATERIAL ELECTRÓNICO Y DIGITAL**

Todos los links recuperados el 9 de Septiembre de 2015

Aachen Cathedral. (1992-2015). *UNESCO*. Recuperado de
<http://whc.unesco.org/en/list/3>

Aceblackblog. (24 de Diciembre 2009). *All-Time Best Selling Heavy Metal Albums and CDs*. [Blog]. Recuperado de <http://www.theaceblackblog.com/2009/12/music-all-time-best-selling-heavy-metal.html>

Amazon.com. (2015). *Trefis*. Recuperado de
http://www.trefis.com/stock/amzn/model/trefis?freeAccessToken=PROVIDER_c0f663352356827f87091d2164ed90f2cc253a52

Andre, Bella. (2015). *Meet Bella*. Recuperado de <http://bellaandre.com/meet-bella/>

Astma, Aaron. (2011). *Rhea*. Theoi Greek Mithology. Recuperado de
<http://www.theoi.com/Titan/TitanisRhea.html>

Atsma, Aaron. (2011). *Pausanias 9.23-40*. Theoi Greek Mithology. Recuperado de
<http://www.theoi.com/Text/Pausanias9B.html>

Bienstock, Richard. (22 de Septiembre 2014). Misha Mansoor's Tech-Metal Makes a Big Djent. *Rolling Stone*. Recuperado de
<http://www.rollingstone.com/music/videos/misha-mansoors-techmetal-makes-a-big-djent-young-guns-20140922>

Biographia Literaria. (2015). *The Literature Network*. Jalic Inc. Recuperado de <http://www.online-literature.com/coleridge/biographia-literaria/>

Cardoso, Joana & Carvalho, Cláudia. (2 de Abril 2014). Coleção Miró do BPN saiu ilegalmente de Portugal e leilão está em causa. *Jornal Público*. Recuperado de <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/colecao-miro-do-bpn-saiu-ilegalmente-de-portugal-e-leilao-esta-em-causa-1622260>

Chevalier, Caroline. (2006). Les révisions bibliques carolingiennes. *Temas Medievales*. 14, pp. 7-29. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0327-50942006000100001&lng=es&nrm=iso

Collett-White, Mike (20 de Noviembre 2009). Susan Boyle aims to turn celebrity into album sales. *Reuters*. Recuperado de <http://www.reuters.com/article/2009/11/20/us-susanboyle-album-idUSTRE5AJ21R20091120>

Cooper, Rob. (5 de Diciembre 2013). Amazon reveal a quarter of top 100 Kindle books are now written by self-published 'indie' authors. *DailyMail*. Recuperado de <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2518546/Amazon-reveal-quarter-100-Kindle-books-written-self-published-indie-authors.html>

Da Costa, Jaime. (2008). Às voltas do pós-modernismo. *Moenia, Revista Lucense de Lingüística e Literatura*, 14, pp. 435-455. Recuperado de <http://dspace.usc.es/handle/10347/5696>

Daley, Bill. (17 de Octubre 2012). Still bringing joy after 80 years. *Chicago Tribune*. Recuperado de http://articles.chicagotribune.com/2012-10-17/features/sc-food-1012-giant-rombauer-20121017_1_rombauer-bobbs-merrill-co-joy

Danto, Arthur. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61 (19), American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, pp. 571-584. Recuperado de <http://estetika.ff.cuni.cz/files/Danto.pdf>

De Elvira, Antonio R. (1999) ¿'Citaredo' o 'citarodo'? *Myrtia: Revista de filología clásica*, (14), pp. 233-237, Recuperado de <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/16773/1/Art.14.Citaredo%20o%20Citarodo...pdf>

Demiourgos. (2015). *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de <http://www.britannica.com/topic/demiourgos>

Did you know? (aka. things to know while designing a viral video). (2014). *CMU Viral Videos*. Carnegie Mellon University. Recuperado de <https://sites.google.com/site/cmuviralvideos/characteristics>

Dorter, Kenneth. (1973). The Ion: Plato' Characterization of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32, pp. 65-78. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/428704?seq=1#page_scan_tab_contents

Fichte, Johann G. (1868). Sun-Clear Statement. (Trad. A.E. Kroeger). *The Journal of Speculative Philosophy*, 2 (1), pp. 3-18. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/25665628?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=fichte&searchText=sun-clear&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dfichte%2Bsun-clear%26amp%3Bacc%3Doff%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bgroup%3Dnone&seq=1#page_scan_tab_contents

Fichte, Johann G. (1868). Sun-Clear Statement. (Trad. A.E. Kroeger). *The Journal of Speculative Philosophy*, 2 (2), pp. 65-82. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/25665639?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=fichte&searchText=sun-clear&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dfichte%2Bsun-clear%26amp%3Bacc%3Doff%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bgroup%3Dnone&seq=1#page_scan_tab_contents

Fichte, Johann G. (1868). Sun-Clear Statement. (Trad. A.E. Kroeger). *The Journal of Speculative Philosophy*, 2 (3), pp. 129-140. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/25665648?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=fichte&searchText=sun-clear&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dfichte%2Bsun-clear%26amp%3Bacc%3Doff%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bgroup%3Dnone&seq=1#page_scan_tab_contents

Galeno. (2015). *Galen On Hippocrates' On the Nature of Man*. Medicina Antiqua. London: United College London. Recuperado de http://www.ucl.ac.uk/~ucgajpd/medicina%20antiqua/tr_GNatHom.html

Gosden, Emily. (22 de Junio 2014). Fifty Shades of Grey brings £33m of profits for author EL James. *The Telegraph*. Recuperado de <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/10918159/Fifty-Shades-of-Grey-brings-33m-of-profits-for-author-EL-James.html>

Hankins, James. (1990). Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, pp.144-162. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/751344?seq=1#page_scan_tab_contents

Hesiod, Theogony. (2015). *Perseus Digital Library*. Annenberg CPB/Project. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0129>

Hesiod, Works and Days. (2015). *Perseus Digital Library*. Annenberg CPB/Project. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0131>

Hocking, Amanda. (n.d.). *Author Amanda Hocking*. World of Amanda Hocking. Recuperado de <http://www.worldofamandahocking.com/bio/>

Homer, Iliad. (2015). *Perseus Digital Library*. Annenberg CPB/Project. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133>

Homer, Odyssey. (2015). *Perseus Digital Library*. Annenberg CPB/Project. Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0135>

Interlude Lyrics. Morrissey & Siouxsie. (2015). *Genius Media Group*. Recuperado de <http://genius.com/Morrissey-and-siouxsie-interlude-lyrics>

Isidore of Seville. (n.d.). *The Classics Page*. Recuperado de <http://www.thelatinlibrary.com/isidore.html>

Jackson Pollock on his process. (2015). *San Francisco Museum of Modern Art*. Recuperado de <http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/250>

Johnston, Ian. (2014). *Aristophanes, Birds*. Recuperado de <https://records.viu.ca/~johnstoi/aristophanes/birds.htm>

Karoli Magni Epistolae. (n.d.). *Bibliotheca Augustana*. Recuperado de <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost08/CarolusMagnus/karlepi.html>

Kubla Khan. (2015). *The Literature Network*. Jalic In. Recuperado de <http://www.online-literature.com/coleridge/640/>

Kupersmith, William. (1984). Swift's Aeolists and the Delphic Oracle. *Modern Philology*, 82 (2), pp. 190-194. Recuperado de [http://www.jstor.org/stable/437131?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Kupersmith,&searchText=William.&searchText=\(1984\).&searchText=Swift's&searchText=Aeolists&searchText=and&searchText=the&searchText=Delphic&searchText=Oracle.&searchText=Modern&searchText=Philology,&searchText=82&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DKupersmith%252C%2BWilliam.%2B%25281984%2529.%2BSwift%2527s%2BAeolists%2Band%2Bthe%2BDelphic%2BOracle.%2BModern%2BPhilology%252C%2B82%26amp%3Bacc%3Doff%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bgroup%3Dnone&seq=1#page_scan_tab_contents](http://www.jstor.org/stable/437131?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Kupersmith,&searchText=William.&searchText=(1984).&searchText=Swift's&searchText=Aeolists&searchText=and&searchText=the&searchText=Delphic&searchText=Oracle.&searchText=Modern&searchText=Philology,&searchText=82&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DKupersmith%252C%2BWilliam.%2B%25281984%2529.%2BSwift%2527s%2BAeolists%2Band%2Bthe%2BDelphic%2BOracle.%2BModern%2BPhilology%252C%2B82%26amp%3Bacc%3Doff%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bgroup%3Dnone&seq=1#page_scan_tab_contents)

Lauritsen, John. (2015). *Plato's Ion: The Shelley Translation*. Recuperado de <http://paganpressbooks.com/jpl/ION.HTM>

Love Me (Contemporary Romance). (2015). *Amazon.com*. Recuperado de <http://www.amazon.com/Love-Contemporary-Romance-Take-Book-ebook/dp/B003U6ZK06>

Mayer, Bob. (6 de Abril 2013). An Interview with NY Times Bestselling Author Bella Andre. *Digital Book World (F+W Media)*. Recuperado de <http://www.digitalbookworld.com/2013/an-interview-with-ny-times-bestselling-author-bella-andre/>

Never Too Hot. Bella Andre. (2015). *Fresh Fiction*. Off-the-edge.net. Recuperado de <http://freshfiction.com/book.php?id=40260>

Pepitone, Julianne. (27 de Enero 2011). Amazon sales pop as Kindle books overtake paperbacks. *CNN Money*. Recuperado de http://money.cnn.com/2011/01/27/technology/amazon_earnings/

Phrynichus. (2015). *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/458411/Phrynichus>

Pindar, Isthmean. (2015). *Perseus Digital Library*. Annenberg CPB/Project.
Recuperado de
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0162%3Abook%3DI.%3Apoem%3D5>

Pindar, Olympian. (2015). *Perseus Digital Library*. Annenberg CPB/Project.
Recuperado de
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Pind.%20O.%209&lang=original>

Preface. (2015). *The Literature Network*. Jalic Inc. Recuperado de
<http://www.online-literature.com/wordsworth/lyrical-ballads-vol1/0/>

Redfield, James. (2015). *Books*. Recuperado de
<http://www.celestinevision.com/books/>

Romo, Manuela. (1998). Teorías Implícitas y Creatividad Artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, (10), pp.11-28. Recuperado de
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9898110011A>

Stephey, M. J. (8 de Diciembre 2009). Top 10 Fleeting Celebrities: 2. Susan Boyle. *Time Magazine*. Recuperado de
http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1945379_1944882_1944887,00.html.

System of a Down. (2015). *Last.fm*. CBS interactive. Recuperado de
<http://www.lastfm.com.br/music/System+of+a+Down/+wiki>

Take Me. Bella Andre. (2015). *Fresh Fiction*. Off-the-edge.net. Recuperado de
<http://freshfiction.com/book.php?id=4273>

Thayer, Bill. (2015). *The Histories of Polybius*. Bill Thayer. Recuperado de
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Polybius/10*.html

The Eolian Harp. (2015). *The Literature Network*. Jalic Inc. Recuperado de <http://www.online-literature.com/coleridge/636/>

This is the actual contents of Kurt Cobain's "suicide note". (n.d.). *Kurt Cobain Suicide Note*. Recuperado de http://www.kurtcobainssuicidenote.com/kurt_cobains_suicide_note.html

Tigerstedt, Eugène N. (1970). Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature Before Democritus. *Journal of the History of Ideas*, 31 (2), pp. 163-178. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/2708543?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=tigerstedt&searchText=plato&searchText=furor&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dtigerstedt%2Bplato%2Bfuror%26amp%3Bprq%3Dtigerstedt%2Bplato%26amp%3Bgroup%3Dnone%26amp%3Bhp%3D25%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bacc%3Doff%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bso%3Drel&seq=1#page_scan_tab_contents

Trefis Team. (2 de Abril 2014). Estimating Kindle E-Book Sales For Amazon. *Forbes*. Recuperado de <http://www.forbes.com/sites/greatspeculations/2014/04/02/estimating-kindle-e-book-sales-for-amazon/>

Wild Heart. Bella Andre (2015). *Fresh Fiction*. Off-the-edge.net. Recuperado de <http://freshfiction.com/book.php?id=30880>